Art. 1414 w/2

Schmarsow

2. Ex.

<36606529740013

<36606529740013

Bayer. Staatsbibliothek

Art.

12

814

AUGUST SCHMARSOW

BEITRÄGE ZUR AESTHETIK DER BILDENDEN KÜNSTE

II.

BAROCK UND ROKOKO

EINE KRITISCHE AUSEINANDERSETZUNG

ÜBER

DAS MALERISCHE IN DER ARCHITEKTUR

LEIPZIG

VERLAG VON S. HIRZEL

1897.

BAROCK UND ROKOKO

EINE KRITISCHE AUSEINANDERSETZUNG

ÜBER

DAS MALERISCHE IN DER ARCHITEKTUR

VON

AUGUST SCHMARSOW

LEIPZIG
VERLAG VON S. HIRZEL
1897.

81 H

Zb/48/696

Das Recht der Uebersetzung ist vorbehalten.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Die Einordnung des nachstehenden Versuches über Barock und Rokoko in eine Reihe von „Beiträgen zur Aesthetik der bildenden Künste" zeigt den Kunsthistorikern von vornherein, dass er keine Vermehrung oder Verbesserung der Quellenstudien beabsichtigt. Es kommt mir diesmal allein auf die Klärung und Durchführung der Grundbegriffe vom Wesen der drei Künste, Malerei, Plastik und Architektur an, mit deren Hilfe meiner Überzeugung nach eine annehmbare Grundlage für die Beurteilung des geschichtlichen Verlaufes allein gewonnen werden kann. Wenn der erste Teil dieser Beiträge den Grundbegriff des Malerischen besonders in der Malerei zu fassen versuchte, in dem er zur genetischen Erklärung dieses eigensten Wesens zugleich die geschichtliche Entwickelung bis zum vollen Bewusstsein der „Malerkunst" verfolgte, so giebt der hier folgende „eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur". Auch hier wird die Frage: „wie kann die Baukunst malerisch werden?" im unmittelbaren Anschluss an geschichtliche Tatsachen erörtert, indem sich an eine prinzipielle Vorbereitung, vom ästhetischen wie

vom historischen Standpunkte aus, die Betrachtung der bestimmten Perioden im Entwickelungsgang der Künste schliesst, die nach allgemeinem Urteil unter dem Zeichen des „Malerischen" gestanden haben.

So hoffe ich nicht allein zur Aesthetik der bildenden Künste beizutragen, indem ich, unter dem Gesichtspunkt des „Stiles" dieser drei Schwestern, vorurteilsfreie Analyse historischer Erscheinungen darbiete, sondern auch der Kunstgeschichte einen Dienst zu erweisen, indem ich ihr über die Befangenheit des augenblicklichen Standpunktes, besonders diesen letzten Jahrhunderten gegenüber, hinweghelfe, soviel ein Einzelner dazu mitwirken mag. Ausschliessliche Bewunderung der sogenannten klassischen Zeiten — an sich schon unhistorisch in hohem Grade — beharrt auf der einen Seite noch immer in Vorurteilen, denen sich die unläugbaren Errungenschaften dieser sogenannten Verfallzeit natürlicherweise verbergen oder doch verzerren. Auf der andern Seite kann die einseitige Bervorzugung der Malerei, die während des Barock so mannichfach und erfreulich emporblüht, oder die ebenso einseitige Beachtung der Kunstgewerbe, der Dekoration oder Ornamentik, von der die Beurteilung des Rokoko fast allein ausgeht, nur jeden Weg zum innersten Verständnis des geschichtlichen Prozesses verschliessen. Die gemeinsame Voraussetzung für unser Urteil muss sich überall in der Kunstgeschichte auf das Verhältnis der drei Hauptkünste zu einander *gründen; eine Verschiebung in diesem Verhältnis*

bedingt den Wechsel der Stile, bestimmt die Abfolge der Perioden, die wir zu unterscheiden haben, ganz abgesehen von den Jahrhunderten unserer Kalenderrechnung, wie von der Periodenteilung unserer „politischen" Geschichte. Selbst der Anschluss an die Kulturgeschichte bleibt gefährlich, solange die Kunstgeschichte sich nicht auf ihre eignen Füsse gestellt und auf ihnen allein zu gehen gelernt hat; denn bis dahin kann sie nur in Abhängigkeit geraten von ihrer Führerin, die sie gelegentlich mitzumachen verlockt, was für sie selbst nur Seitensprünge bedeutet. Das Hauptanliegen des Kunsthistorikers, der hier redet, ist also die Verbindung ästhetischer und historischer Erkenntnis der Kunst, die allein unsere Kunstwissenschaft zu dieser Selbstbesinnung bringen wird. Dass auch dieser Anlauf schon dazu beitragen möge, bleibt vorerst vielleicht ein frommer Wunsch: für nichts sind Leute so schwer zu haben, gesteht sich Goethe, als für jedwedes Ding, das eine Folge hat.

Die Lehrtätigkeit dieser letzten Jahre veranlasst mich, meinen Versuch auch in der kursorischen Form zu veröffentlichen wie er vorliegt; denn ich sehe, dass einer jüngeren Generation von Fachgenossen aus dem gegenwärtigen Stand dieser Fragen tiefgehende und verhängnisvolle Missverständnisse erwachsen, und vermag doch selbst die allseitige Ergänzung durch eine Reihe von Monographien, die hier erfordert würde, noch nicht in Angriff zu nehmen oder überhaupt nicht allein zu liefern. Dennoch eine solche Orientierung für alle

ferneren Eroberungszüge in dieses Land zu erbringen wagen, ist eine Kühnheit, aber auch eine Pflicht des Lehrers, sobald er ihre Notwendigkeit erkannt hat.

Ebendeshalb bin ich in den Gränzen einer „kritischen Auseinandersetzung“ geblieben, die ein ehrliches Ringen mit den Ansichten Anderer verlangt, und seien es die Besten meiner Wissenschaft selber.

I.

AESTHETISCHE UND GESCHICHTLICHE VORBEREITUNG

1. MALERISCHE GESICHTSPUNKTE IN DER BAUKUNST

Architektur ist ihrem innersten Wesen nach Raumgestaltung. Solange sie unmittelbar dem dunklen Drange des schöpferischen Triebes folgt, bewegt sie sich im Sinne des Raumwillens; sie vollzieht sich in der Richtung unseres Vorwärtsgehens, Vorwärtshantierens und Vorwärtssehens, also in der dritten Dimension. Die Raumentfaltung vom menschlichen Subjekt aus bildet ihre natürlichste Aufgabe, und das Hinausschieben der Gränze vom Anfang bis ans Ende bleibt die Hauptsache für die Gewinnung des Spielraums, der die eigene Person umschliessen soll, während die seitlichen Verbindungen dazwischen links und rechts sich im Entlanggehen wie von selber ergeben. So entsteht, ob in dürftigen Zeichen der Phantasie, ob in vollständiger Durchführung für die Wirklichkeit, das Raumgebilde, das wir in treffender Bezeichnung des

Notwendigen „unsre vier Wände“ nennen. Damit kennzeichnet die Sprache den gewollten Raumausschnitt als begränzt nach vorn wie hinten, nach rechts und links. Der Grund und Boden unter unsern Füssen versteht sich von selbst, nämlich als Voraussetzung unsres menschlichen Raumgefühls, wie es sich in aufrecht stehenden und gehenden Wesen wol ausbilden muss. Der Decke dagegen vermag unser aesthetisches Bedürfnis lange zu entraten, wie in allen Raumgebilden unter freiem Himmel; das praktische Bedürfnis, das den oberen Schutz ebenso früh erheischt, darf über diese Tatsache nicht täuschen. Noch unbefangener redet im selben Sinn die andre Bezeichnung des Volksmundes: „unsre vier Pfäle“. Man darf in der Wahl dieses Ausdrucks nicht etwa, wie es heute nahe liegt, einen Hinweis auf die konstruktive Unentbehrlichkeit der Träger erblicken, sondern vielmehr den auf die sinnliche Unentbehrlichkeit des sichtbaren, tastbaren, haltbaren Zeichens. Vier aufrechte Grade stehen da wie Abgeordnete unsres Willens. Wenn unsre Augen sie erblicken, unsre Hände sie greifen, unsre Füsse sich daran stossen, so gelten sie, — in ihrem besondern Auftrag, — für unsersgleichen. Aber nicht das einmal ist in voller Körperlichkeit vonnöten; vier Stangen, ja vier feste Punkte schon genügen, um zu williger Ergänzung des ganzen Innenraums dazwischen herauszufordern.

Das Raumvolumen also, das den Menschen als Spielraum umgiebt, ist das zunächst Gewollte, nicht die Aufrichtung körperlicher Dinge, die wir zu dessen

Versinnlichung brauchen. Alle statischen und mechanischen Vorkehrungen, wie alle materielle Durchführung des Wandschlusses sind nur Mittel zum Zweck, zur Verwirklichung der dunkel geahnten oder klar vorschwebenden Idee des architektonischen Schaffens. Dass sich die Entwicklung freilich vom ahnungsvollen Triebe zu absichtsvollem Plane nur an der Hand dieser greifbaren Mittel und technischen Erfahrungen hindurchringt, dass auch das werdende Raumgebilde erst im Vollzug der Verwirklichung sich auswächst und auf diesem Wege gar manche Verwandlung erleben mag, ist fast allzu selbstverständlich, um noch wiederholt zu werden. Nur muss man nicht meinen, damit irgend ein Vorrecht des Handwerklichen vor dem Künstlerischen begründen zu können, oder als psychologischen Grundsatz hinstellen zu dürfen, unser aesthetisches Wollen könne keinen andern Ursprung haben als aus dem praktischen Vermögen.

Hier besonders kommt es nur darauf an, für die Architektur als Kunst an dem Prinzipe festzuhalten, dass die Raumgestaltung allem Eingehen auf Körperbildung voran liegt. Der Raumwille ist die lebendige Seele der architektonischen Schöpfung. Schon im Wurm, der sich seinen Weg in das Häuschen des Apfels bahnt, liegen die Anfänge dieser Betätigung, die der Höhlenbau des Bibers wie des Troglodyten auf höherer Stufe zeigt, aber die Honigwabe der Biene nicht minder, hier Additions-, dort Subtraktionsverfahren. Und wie der Augur im Templum, den der Wink seines Lituus abgegränzt

hat, steht das geistig entwickelte Subjekt in seinem Raumgebilde, das jeder materiellen Existenz entbehrt. Das andre noch so gleichartig organisierte Wesen, das von aussen kommt, sieht vielleicht garnichts. Wahrzeichen oder Mahnrufe müssen erst warnen. Sowie aber die vier Pfäle oder gar die vier Wände dastehen, vermag das fremde Subjekt den Raumausschnitt als Ganzes im allgemeinen Raum anzuerkennen. Nun erst betrachtet auch das schaffende Subjekt, wenn es hinaustritt, das eigne Raumgebilde als Gegenstand der weiten Aussenwelt umher, erfasst es als Raumkörper, der immer selbständiger nach seinen Aussenseiten nur sich geltend macht, wie er dem Unbefangenen, der den Innenraum noch nicht kennt, nur als Körper vor die Sinne tritt. Und dieses Absehen auf die körperliche Aussenseite kann wol die Raumbildung des Innern so stark überwuchern, dass man der letztern, obgleich sie den Kern des Ganzen giebt, wie bei der Pyramide fast vergisst.

Damit beginnt die Auffassung des Gebäudes vom plastischen Gesichtspunkt nach Analogie des menschlichen Körpergefühles ihr Spiel. Uebereinstimmung mit Gehaben und Gewächs der Lebewesen führt zur Anerkennung all der Vergleiche, die wir unter dem Namen Organisation zusammenfassen. Uebereinstimmung mit den Körpergebilden der unorganischen Natur dagegen zur Anerkennung all der Unterschiede von uns, die wir zum Ausdruck ihrer starren Gesetzlichkeit wol am besten als Krystallisation bezeichnen. Beide Vergleichsreihen

durchverfolgt führen zur Erkenntnis, dass die architektonische Schöpfung nicht ganz in ihnen aufgeht. Beides, Organisation wie Krystallisation, sind Metaphern; es bleibt ein Rest: das menschliche Raumgebilde ist weder ein Lebewesen, wie die Geschöpfe der organischen Natur, noch ein Produkt der unorganischen Natur, gleich dem Felsgrat, der Metallader, dem Schneestern, die wir tot nennen nach Menschenmafs. Es ist vielmehr ein Neues aus Beidem, eine Schöpfung des Menschen selber, eine Auseinandersetzung seines innern und äussern Wesens mit der Welt, in die er gestellt ward. Und deshalb ist es mehr als Krystall oder Gewächs, eine Welt für sich, ein Kosmos aus beiderlei Bestandteilen.

Es giebt denn auch in der Tat noch einen dritten Standpunkt für die Auffassung des architektonischen Kunstwerks, der sich sofort geltend macht, sobald wir mehrere solcher Gebilde mit einander zu vergleichen haben. Sowie der Raumkörper nicht allein auftritt, sondern eine Mehrzahl, sei es, dass an einem und demselben Gebäude die Bestandteile selbständiger hervorspringen, sich als besondre Körperbildungen verkünden, sei es, dass mehrere Einzelbauten neben einander im selben Raume dastehen, so beginnt auch das Vergleichen dieser Grade von Selbständigkeit und das Zusammenfassen der Mehrzahl unter die Raumeinheit, die sie alle umspannt. Wir betrachten sie nicht mehr mit dem plastischen Interesse nur, das uns über ihre Körperlichkeit aufklärt, noch mit dem architektonischen Sinn, der nach dem Raume fragt, den sie zwischen sich eröffnen,

begränzen, einschliessen; wir bewegen uns mit ihnen nicht nur in die Höhe, wie im Verfolg ihres Gewächses, oder in die Tiefe, wie im Verfolg der Erstreckung vor uns hin, sondern auch nach der Breite; wir betrachten die Ausdehnung des Raumganzen, das sie beherbergt, nach beiden Seiten von der Mitte, betrachten das Nebeneinander der Körper in diesem Raum und fassen sie als lauter Bestandteile, als untergeordnete Grössen zu einer Einheit zusammen, deren Gränzen über die Weite unsres Sehfeldes hinausreichen mögen. Und ganz ähnlich verfährt der ausgebildete Raumsinn, wenn nicht mehrere Körper, sondern mehrere Innenräume sich vor uns auftun und zu einem Raumganzen umfassenderer Art in Beziehung setzen.

Wir gewinnen diese höhere Einheit nur durch Verzicht auf einen Teil der mannichfaltigen Bewährung, die unsre Sinne sonst einander ergänzend uns zuzuführen pflegen, und zwar durch Verzicht auf die Kontrole der Ortsbewegungen und Tastbewegungen unseres eigenen Leibes, indem wir uns auf einen festen Standpunkt und auf ruhige Haltung beschränken. Erst in einer Region, wo die Macht der untern Sinne, die in Architektur und Plastik immer eine grosse Rolle spielen, zu versagen beginnt und allmählich zurücktritt, also jenseits der Tastregion und Ortsbewegung, kann sich für unser Auge die Möglichkeit ergeben, über Raumgefühl und Körpergefühl hinausgehend, einen neuen Zusammenhang zu fassen. In einem Abstand, wo die Sorge für Haltung und Bewegung unsres aufrechten Körpers nicht mehr be-

helligt wird, wo die Aufforderung, uns in Berührung mit den Gränzpunkten des eigenen Leibes, und seien es die äussersten Fingerspitzen, über die Beschaffenheit der Nachbarschaft zu orientieren, wieder zum Schweigen kommt — erst in solcher, der unmittelbaren Gefahr nicht ausgesetzter Entfernung ergiebt sich Neigung und Gelegenheit, Körper und Räume anders als nach ihren besonderen Gesetzen zu beurteilen, uns nicht allein um ihre konstitutiven Merkmale zu kümmern, sondern den Augenschein für sich allein auf uns wirken zu lassen. In diesem Abstand geht unser bequemes Sehfeld, in gewisser Höhe über dem Boden, auf dem wir stehen, und bis zu gewisser Erhebung nur über unsern Scheitel reichend, zu beträchtlicher Breite auseinander und scheint in seiner ganzen Ausdehnung eine ebene Fläche zu bilden. Indem wir selbst aber auf dem festen Standpunkt verharren, den die Umspannung dieses Sehfeldes fordert, verzichten wir auf die Kontrole der dritten Dimension, die wir durch Ortsbewegung und Tastbewegung zu üben gewohnt sind. Die senkrechte Axe des Schauenden bleibt wie festgewurzelt stehen, der ganze Körper möglichst ruhig, nur der Sehapparat arbeitet. In ihm wird allerdings schon durch die Beweglichkeit der beiden Augäpfel, durch die Anpassungsfähigkeit ihrer Linsen, durch die Blutzufuhr und Innervation, wie durch begleitende Muskelempfindungen der Verkehr mit den andern Regionen unsrer Sinnlichkeit aufrecht erhalten, aber wir versuchen doch ganz Auge zu sein. Je mehr dies gelingt, der Augenschein als solcher sich isoliert,

desto mehr muss alle Erregung unsrer Vorstellungswelt von der Erscheinung im Sehfelde selbst ausgehen, alle Bewegung dort als Variation von Hell und Dunkel, als Lichtreize zwischen den beiden Polen der Empfindlichkeit unsrer Retina sich äussern. Aber lange bleibt ihr Ergebnis flächenhaft.

Die Zusammenfassung in der Einen Fläche des Sehfeldes entkörpert also, ja enträumlicht zunächst in hohem Maſse die Wirklichkeit der Dinge. Nur in der Nähe, hart im Raume stossen sich die Sachen. Rücken sie ferner, über die Sphäre unsrer niedern Sinne hinaus, so läutert sich der Augenschein zu reiner Anschauung immer mehr, und schliesslich schwebt nur die Erscheinung, wie abgelöst von der körperlichen und räumlichen Grundlage vor uns, gleich einer Fata Morgana.

Damit treten auch die Gesichtspunkte, die angesichts der architektonischen Schöpfung, mit der wir allein hier zu rechnen haben, zunächst wirksam wurden, zurück, nämlich die Auffassung der Raumgesetze und der Körperbildung, die uns am Bauwerk beschäftigten. Die Kategorien der Krystallisation und Organisation sind nicht mehr für den malerischen Standpunkt, sondern die erstere für den spezifisch architektonischen, die andre für den plastischen maſsgebend. Die strenge Architektur betont überall die klare, sofort übersichtliche Gesetzlichkeit der Raumbildung; die konstitutiven Merkmale müssen wahrnehmbar offen liegen, die stereometrische Regelmässigkeit gewährt dem Raumsinn, für den sie schafft, die Befriedigung, und an der Aufrecht-

erhaltung des sichern Raumgefühls muss ihr gelegen sein trotz aller Mannichfaltigkeit der sonstigen Gestaltung. Die grade Linie, die regelrechte Fläche, die stereometrische Grundform des Innenraumes wie seiner äussern Erscheinung als Körper im allgemeinen Raum, diese unentbehrlichen Faktoren der Baukunst gewähren der Schwesterkunst Malerei kein Interesse; im Gegenteil, sie treten als Zeichen räumlicher Gesetzlichkeit ihrem Streben, die sichtbare Einheit zwischen Körper und Raum zu finden, hinderlich in den Weg. Die symmetrische Anordnung zweier oder mehrerer Punkte im Raum giebt ja grade die klare unbezweifelbare Auseinandersetzung mit dem lebendigen Träger der Mittelaxe räumlicher Anschauung, dem menschlichen Subjekt. Diese Wahrzeichen der Räumlichkeit werden der Malerei erst wert, wenn sie darauf ausgeht auf ihrer Fläche, durch perspektivische Kunst, auch die dritte Dimension zu ertäuschen. Sie vermag andrerseits diese Faktoren der strengen Architektur mit Bewusstsein aufzunehmen, wo es ihr darauf ankommt, den Eindruck des Beharrlichen zu erstreben, den Charakter des Unverrückbaren, über den Wechsel örtlicher und zeitlicher Bedingungen Erhabenen zu erreichen, wie z. B. in Kirchenbildern der umbrischen Schule oder in symbolischen Kompositionen sub specie aeterni gleich Rafaels Disputa. Ebendeshalb duldet sie nur in dekorativer Absicht oder in kindlicher Befangenheit die gleichmäfsige Reihung, das Metrische, die fortlaufende Wiederkehr gleicher Teile, welche die Baukunst und die Ornamentik miteinander gemein haben, vermeidet sie aber

geflissentlich, sobald sie, ihres eigenen Wesens bewusst geworden, auf einheitliche Erscheinung des Bildes allein bedacht ist.

Die strenge Architektur schmückt sich ohne Einbufse mit Polychromie. Aber die Farbe dient ihr zunächst zur schärferen Unterscheidung ihrer Bestandteile, also zur Erhöhung ihrer eigensten Absicht auf volle Bestimmtheit der räumlichen und körperlichen Auseinandersetzung. Sowie die Reihe der Farben sich untereinander abstimmt im Interesse der Ausgleichung, zur Sänftigung der Übergänge, ja zur Herstellung einer Einheit im Mannichfaltigen für das Auge gelangt, so arbeitet sie der Malerei in die Hände. Polychromie und Farbenharmonie sind zwei entgegengesetzte Dinge, wie andrerseits die Buntheit der Aussenwelt für sich allein den Anblick dieser Welt nicht malerisch macht. Das Licht erst oder die Beleuchtung bringen die Einheit im Sinne des Malerischen zu stande. Das allgemeine Tageslicht nimmt die verschiedensten Gegensätze in sich auf, die einheitliche Beleuchtung von der einen oder der andern Seite, also Morgen oder Abend, gleichen sie noch mehr aus. Die Polychromie der Architektur und Ornamentik mögen diesem natürlichen Vorgang gradezu widerstreben. Es ist malerische Tendenz, wenn sie ihm folgen, ihm nachgeben, ihm absichtlich nachgehen als einer höheren künstlerischen Einheit. So sprechen wir noch von Polychromie eines Innenraumes, wo die Buntfarbigkeit schon fühlbar darnach strebt, einheitlichen Gesamteindruck zu erreichen, also alle Bestandteile, Wände, Fussboden,

Decke, mehr oder minder körperlich hervortretende Bauglieder, mit einander zu vermitteln. Die farbige Dekoration antiker Thermen- und Palastsäle z. B. lernt in jener Stilform, die wir heute mit dem Namen „Grotteske" bezeichnen, durchaus harmonische Einheit der Farben zu erreichen, nachdem sie darüber hinaus gelangt ist, die Farben entweder als Körperwerte oder als Raumwerte zu verwenden; damit aber ist sie Malerei geworden und nicht mehr Ornamentik, wie die Polychromie zunächst, nicht mehr Dienerin der Baukunst in ihrem strengen Sinne, sondern ein Neues, das Macht gewinnt und die Architektur dazu führen kann „malerisch" zu werden in ihren entscheidenden Intentionen.

Von andrer Seite leitet auf den nämlichen Weg der zweite Faktor der Raumgestalterin, eben die Gestaltung als solche mit ihrem plastischen Interesse. Von unserem eigenen Körpergefühl ausgehend, richtet sie sich zunächst auf besondere Körperbildung im architektonischen Raumgebilde. Die Analogie mit dem Gewächs organischer Geschöpfe nach dem Ebenbilde des eigenen Leibes ist die Grundlage für alle Versuche künstlerischer Organisation am Bauwerk. Soweit die Auffassung des selbständigen Gewächses reicht, erstreckt sich dann die Domäne der Plastik; sowie aber die Selbständigkeit des Baugliedes aufhört und der Einzelkörper eben als Glied sich dem weitern Zusammenhang einordnet, verschwindet auch der Gesichtspunkt der plastischen Schönheit, um entweder — im Verfolg des Aufbaues — zum architektonischen zurückzukehren, oder — beim Ver-

folg der Flächenanschauung zunächst — in den malerischen überzugehen, der beide schliesslich zusammenzufassen vermag, indem er sowol die architektonische wie die plastische Schönheit in die malerische Schönheit auflöst. Sie ist es, die Raum und Körper im Sinn einer einheitlichen Welt betrachtet, also nicht mehr vom Raumgefühl allein, noch vom Körpergefühl allein bedingt wird, sondern vom Weltgefühl, das vom Zusammenhang unsrer selbst und aller Dinge mit einem gröfsern, umfassenden Ganzen zu sagen weiss. Wo immer die Übersichtlichkeit und Verständlichkeit der Raumgesetze und der Körpergesetze versagt, da tritt die Malerei in ihre Rechte; das Irrationale, Geheimnisvolle, soweit es sichtbar sich verkünden kann, wartet ihres Amtes.

Die Architektur selbst geht in ihrem Fortschritt als Kunst auf den dritten Standpunkt, den der malerischen Auffassung, über: ihn nimmt der Baumeister wie von selbst ein, sowie der umgebende Raum mit seinen mancherlei Beziehungen bestimmend auf das Bauwerk herüberwirkt, sowie die besondre Umgebung nicht mehr als neutraler Gegensatz, als unbezeichnete Folie, nur ihn geltend macht, sondern in ihrem eignen Charakter anerkannt, auch sich selbst oder in sichtlicher Überlegenheit bestimmend, verändernd, zerstörend hineinspielt. Und ebenso geschieht es, wie gesagt, beim einheitlichen Blick auf mehrere aneinandergereihte Innenräume. Wo immer im Sinne Burckhardts von spezifischen „Raumstilen“ geredet wird, da sind in solcher Raumkomposition sicher auch malerische Gesichtspunkte im

Spiel, wie in römischer, ja hellenistischer Kunst gewiss. Eine Kunst der Verhältnisse im Grossen, der Raumverbindung, der Verteilung baulicher Massen zu einem Rhythmus, der durchs Ganze geht, wird überall den zusammenfassenden Gesichtspunkt aufdrängen, von dem wir reden.

Auf ihrer höchsten Höhe rechnet die Architektur bewusst auch von diesem Standpunkt aus, bei der Gruppierung mehrerer Raumformen und Baukörper zu wirksamer Auseinandersetzung mit allen benachbarten Erscheinungen, zur Erhaltung der Einheit in ihrem aesthetischen Gesamtraum. Bei der Anlage eines Platzes, wo es auf Geschlossenheit ankommt, folgt sie zunächst den Ratschlägen und Erfahrungen der Innenarchitektur unter freiem Himmel, bei der Hervorhebung monumentaler Selbständigkeit beherzigt sie die Wünsche der Bundesgenossin Plastik zu eignem Vorteil; sowie aber das Verhältnis der Monumente zu einander und ihre räumliche Verbindung ins Auge gefasst wird, oder der Zusammenhang der eigenen Schöpfungen mit dem natürlich oder geschichtlich gegebenen Schauplatz sich aufdrängt, da kann nur die Bildwirkung den Ansprüchen beider Faktoren, der Körper und des Raumes, gerecht werden, und der malerische Gesichtspunkt stellt sich auch ungerufen ein, weil er allein die Befriedigung gewährt, die unsre menschliche Naturanlage auf Grund ihrer gegebenen Organisation fordert.

Das nämliche Bauwerk erlebt während der Dauer seines Bestehens den Wechsel des Standpunktes und

der Auffassung, den wir gekennzeichnet haben. Bei seiner Entstehung waltet unzweifelhaft zunächst der erste; von Innen her entfaltet sich das räumliche Gebilde, und jedes zuschauende oder mitwirkende Subjekt fragt in erster Linie nach der Wurzel der architektonischen Schöpfung im Verfolg der dritten Dimension. Steht es fertig da, nagelneu als gelungene Willensäufserung seines Schöpfers, die dem eigenen Bildungsgesetz ihr festes Bestehen dankt, so überwiegt der Eindruck der ringsum abgeschlossenen und ablehnenden Masse, des tektonischen Ganzen, fast wie ein Krystall, der mit Absicht dort hingesetzt worden; oder bei genauerem Anschauen und vertraulicherer Annäherung entdecken wir Züge des eigensten Wesens, Ähnlichkeiten mit dem eigenen Wachstum, mit der fühlbaren Gliederung unseres Körpers und begrüssen in ihm ein organisches Geschöpf, wenn auch nie so unmittelbar wie in der Statue dort auf ihrem Sockel oder so vollständig, dass das Gefühl der starren Naturgesetzlichkeit des Materiales verschwände.

Es ist die plastische Auffassung, die uns beglückt, wie selbstverständlich siegend, beim Anblick des hellenischen Tempels, der als Weihgeschenk auf seinen Stufen dasteht und in jeder Säule noch das lebendige Gefühl für den Wert des ganzen Menschenleibes verkündet. Aber so ein weisser Marmorbau, so ein tektonischer Körper mit der entschiedenen Sprache der Polychromie an der Stirn, setzt sich mit aller Energie von der räumlichen Umgebung ab, wie vom Boden durch die Stufen, so

vom Felsen, vom Bergeshang durch die Farbe, vom Grün der Büsche und Bäume, die ihm nirgends nahen dürfen, von allen andersartigen Dingen umher. Jede Verwechselung mit den Gebilden der Natur ist ausgeschlossen, alles bekräftigt triumphierend die Absicht des bewussten Menschenwillens, der ihn hier aufgerichtet. Er will gar nicht gewachsen sein aus dem Grunde dieses Landes, viel eher durch die Wunderkraft eines Olympischen entsprungen, gleich dem Rosse des Poseidon. Nicht Naturerzeugnis sondern Kulturprodukt ist er, und nur die Menschenwohnungen dort unten oder die Wallfahrtstrasse zur Stadt geben die Erklärung für sein Dasein, nicht das ragende Gezack des Vorgebirges oder das üppige Gewächs der heiligen Haine. — Ganz anders die Ruinen der Akropolis oder die verfallenen Tempel von Paestum. Sonnenbrand und Regengüsse, Stürme des Meeres und Stürme des Schicksals haben die stolzen Farben gebleicht und die starre Auflehnung des Menschenwillens gebrochen; gedemütigt und zerrissen, sind die Reste froh zum Boden zu gehören, wie die Eichenstämme oder das Felsgeröll ringsum, und nicht schlimmer von jenen überlegenen Mächten behandelt zu werden als diese Gefährten des gemeinsamen Daseins auf der Erdoberfläche. Der eigene Zusammenhang, den Menschenhand dem Bau gesichert, löst sich auf; aber der Zusammenhang mit der Umgebung ist zusehends gewachsen und behauptet siegreich sein ewiges Recht. Die Auseinandersetzung, die der Menschengeist im dauerhaften Monument aufzurichten vermocht, gehört auch

im härtesten Stein der grossen Rechnung des Alls, den durchwaltenden Gesetzen der Welt an, in die der Mensch als vorübergehende Erscheinung gestellt worden, und die Ausgleichung dieser Rechnung zu Gunsten des allgemeinen Zusammenhangs tritt zu Tage. Das Bauwerk, das zu plastischer Selbständigkeit geschaffen, so abgeschlossen auf sich selber beruhend dastand, wie ein Wahrzeichen bleibender Bedeutung, es ist malerisch geworden in seinem Anblick; denn der Zusammenhang mit seiner Umgebung ringsum ist hergestellt, es ist aufgenommen in den Schofs der Landschaft, die es treulich und innig beherbergt, bis auch die letzte der ragenden Säulen wieder zurück gesunken in den Grund ihres Ursprungs.

Aber dieser Weg von Aussen her ist nicht der einzige, der solche Verwandlung herbeiführen kann. Wir haben, indem wir ihm zuerst folgten, nur dem Charakter des Göttertempels Rechnung getragen; der Sitz eines solchen idealen Subjekts entbehrt aber schon einer Reihe lebendiger Antriebe, die dem Hause als Sitz des menschlichen Subjekts ursprünglich innewohnen. Und vom schöpferischen Subjekt aus sollte der Weg zum Malerischen in der Architektur vor allen Dingen verfolgt werden.

Die deutliche Bevorzugung des Aussenbaues lässt keinen Zweifel über das vorwiegend plastische Wesen des hellenischen Tempelstils; die Vorherrschaft der bildnerischen Auffassung ist die geschichtliche Bedingung dieser Architekturform, die nur von solchem Standpunkt aus ihre Berechtigung

hat, ja als plastische Architektur den Wert eines Ideales erreicht. Wo für den Schatten oder die Hülle des Toten gebaut wird, wie in der Pyramide, da bleibt der Baukörper völlig geschlossen, jede Beziehung zum Leben draussen ausdrücklich verneint. Hier zeigt sich der Gegensatz zur Wohnung des Lebenden so scharf wie nur möglich, so sehr die versteinerte Form dem Urbild des Nomadenzeltes auch sonst getreu bleibt. Im Bedürfnis des Menschen nach Luft und Licht, in der Abhängigkeit von der Natur, von den allgemeinen Bedingungen des Stoffwechsels organischer Geschöpfe liegt auch der Anfang für eine Auffassung seines Hauses gegeben, die den Zusammenhang mit dem All hinein nimmt, je mehr der zeitweilige Schlupfwinkel sich zur bleibenden Wohnung ausbildet. Hier müssen die Intentionen gesucht werden, die zum malerischen Wesen in der Architektur führen, die Keime ästhetischen Wollens, die über den ursprünglichen Sinn der Raumgestaltung hinaus, aber auch nicht auf Forderungen plastischer Gestaltung, also der Körperbildnerin zurückgehen, sondern gerade die Neigungen befriedigen, die den ursprünglichen Antrieb zur Malerei gegeben und sonst von dieser Kunst besonders gepflegt und zur höchsten Genussfähigkeit ausgebildet werden. Nur so darf von malerischer Architektur im eigentlichen Sinne geredet werden, während jene verfallenen Tempel nur ein Beispiel malerischer Wirkung zeigten, zu der sich das Bauwerk wider Willen hergeben muss, wie jeder andere Gegenstand der Wirklichkeit unter dem Einfluss äusserer Bedingungen.

Sowie die Höhle des Troglodyten, das Zelt des Nomaden, das Haus des Siedlers sich öffnen, bietet sich dem Auge des Bewohners drinnen ein Ausschnitt aus der weiten Welt da draussen dar. Vom dunkeln Rand der Öffnung eingerahmt erscheint ein Bild, ein flächenhafter Eindruck, aus Körper- und Raumfaktoren zusammengewebt, der sich allmählich in Näheres und Ferneres, Vordergrund und Hintergrund auseinander setzt, je mehr die Erinnerungsbilder, Bewegungsvorstellungen und Tasterfahrungen, alle Beiträge aus andern Sinnen dem schauenden Auge zu Hülfe kommen. Der Vordergrund nähert sich der Reliefanschauung, der Hintergrund ist das reine Fernbild. Türen und Fenster gewähren neben der Erfüllung praktischer Zwecke die Gelegenheit ästhetischer Befriedigung durch den Augenschein und vermitteln so mancherlei Zuwachs der Bildauffassung, bis sie selber bewusst auch darauf berechnet werden, den Genuss malerischer Anschauung zu bieten. Wir rücken das Fenster oben in der Mauer, wo es nur Luftloch und Lichtzufuhr sein kann, weiter abwärts in bequeme Sehhöhe für unsern gewohnten Platz. So gewöhnt sich unser Auge durch den Rahmen, auf die Zusammenfassung aller Einzelerscheinungen da draussen unter einem festen Gesichtspunkt auszugehen. Die Herstellung dieser Einheit im mannichfaltigen Augenschein ist Bildanschauung, unser Standpunkt der malerische. Durch alle Öffnungen aber tritt unser Gemach selbst in die reichsten Beziehungen mit der Aussenwelt, die gleich Luft und Licht zum Lebenselement werden und die

Behausung erst zur Wohnung erheben. Unter dem Anreiz dieser Erquickungen suchen wir nach ähnlicher Augenweide auch drinnen in unsern vier Wänden, sobald sie sich hinreichend erhellen, und freuen uns der woltuenden Übergänge, die Helldunkel und Dämmerschein zwischen den körperlichen Bestandteilen des Innenraumes oder den vielgestaltigen Gegenständen des Hausrats herstellen; jeder Anblick solcher Einheit des Zusammenwirkens ist Genuss des malerischen Sinnes. Bald werden sinnige Bewohner die Dinge so ordnen, die Bauglieder so verteilen, wol gar die Räume so verbinden, dass der Blick überall in ruhigem Schauen wie in schweifender Bewegung sich durch malerische Eindrücke befriedigt finde. Schon wieder erweist sich dabei die Anbringung der Fenster und Türen als wichtiger Beitrag, sei es für die Einheit der Beleuchtung oder die Mannichfaltigkeit des Durchblicks. Alle raumöffnenden Teile sind Bundesgenossen der malerischen Tendenz, wie alle selbständigen Körper die plastische Anschauung begünstigen.

Die Bildauffassung richtet sich, wie gesagt, zunächst auf das Nebeneinander der Körper im Raum, ergeht sich also in der Breitendimension. Aber sie bezieht sich nicht auf die Reihe isolierter Körper, plastischer Objekte, die so in einer Richtung, durch Abstände getrennt, zum Raumfaktor werden, sondern sie geht auf den Zusammenhang dieser Gegenstände unter einander. Sie teilt dieses Absehen mit der Reliefanschauung. Aber die letztere bleibt, solange das plastische Gefühl als Lebensprinzip in ihr waltet,

unserm eignen Körper beträchtlich näher, berücksichtigt stets die Verwandtschaft mit ihm. Die gerundete Form fällt noch in unsre Tastregion, der Reliefgrund erst bedeutet ihre Gränze, wo sich das Körperhafte vollends dem Nachgefühl der leiblichen Erfahrungen entzieht und nur der willig ergänzenden Phantasie, d. h. der Region unsrer Vorstellung noch angehört.

Kehren wir deshalb zu unserm obigen Beispiel zurück. Bei gewissem Abstand tritt auch die Säulenreihe des griechischen Tempels in die Reliefauffassung, nämlich wenn wir nicht mehr nahe genug sind, um die volle körperliche Rundung des einzelnen Stammes zu erfassen, aber noch nahe genug, um die Rundung der vordern Hälfte oder dreier Viertel gewahr zu werden. Aber die Reliefanschauung tritt vorzugsweise erst dann ein, wenn wir bei solchem Abstand schräg gegen die Säulenreihe blicken, also gegen die Langseite eines Peristyls etwa. Dann erscheint Stamm an Stamm, deren jeder den folgenden zum Teil verdeckt, die ganze Reihe wie eine gewellte Fläche, perspektivisch sich verjüngend, in stärkerem und in schwächerem Relief. Stellen wir uns dagegen absichtlich einmal in der Mitte vor dieser Langseite des Gebäudes auf, so bildet die Wandfläche der Cella hinter den Säulen den durchgehenden Grund, auf dem die Stämme in starkem Relief sich abheben, als hafteten Dreiviertel- oder Halbsäulen auf der Mauer. Tritt aber der Säulenumgang so weit vor den Körper der Cella, dass wir in den Intervallen den leeren Raum gewahren, oder stehen gar doppelte

Säulenreihen um den Kernbau herum, so entstehen Durchblicke, die jede zusammenhängende Reliefauffassung aufheben. Sie locken das Auge mit dem neuen Reiz der Perspektive, und eröffnen neben dem Körpergefühl für den einzelnen Stamm überall dem Raumgefühl seinen eigenen Spielraum. Diese Konkurrenz der Tiefenrichtung, der unser Auge seiner Sehkraft gemäfs gern folgt und bei gesundem Scharfblick in die Ferne spähend erst recht zu folgen gewohnt ist, wird um so gefährlicher für die Reliefanschauung an der Vorderseite des Tempels, wo die Giebelstirn mit ihrem Höhepunkt uns herausfordert die Mittelaxe einzusetzen, d. h. die Ausdehnung nicht mehr von einem Ende bis zum andern entlang abzusehen, die Reihe der Körper successiv zu verfolgen, sondern im eigentlichen Sinne als Breitendimension, d. h. von dem gewohnten Mittellot unseres paarigen Sehapparates aus nach beiden Seiten auseinander zu legen oder umgekehrt von beiden Enden aus zur Mitte zusammen zu fassen, wo wieder die Tendenz der Sehkraft in die Tiefe dringt. Die Längsrichtung, mit dem Absehen von einem Ende zum andern, ist der Reliefauffassung in ächt plastischem Sinne günstiger; die Breite dagegen, in ihrem eigentlichen Auseinanderlegen oder Zusammenfügen zweier symmetrischer Hälften, verlockt eher zu malerischer Tendenz, ist sogar das eigentlichste Element des Bildes, die Grundlage des Malerischen überhaupt.

Befindet sich der Beschauer vor der Tempelfront noch so nahe, dass die Möglichkeit der Ortsbewegung seines eignen Körpers durch die Zwischen-

räume hin sich geltend macht, so bleibt die Wirkung dieser Blickbahnen eine rein architektonische, raumschaffende. Rückt der Betrachter jedoch so weit ab, dass die Bestandteile des Bauwerks jenseits der Gränze seiner Tastregion, rein dem Sehfelde anheimfallen, also nur noch als Augenschein auf ihn wirken, so verwandelt sich die Auffassung sowol für die architektonischen wie für die plastischen Faktoren in die malerische. Die körperhafte Rundung der Säulen, wie der perspektivische Durchblick dazwischen, wie der ganze aesthetische Raum des Gebäudes sonst geht auf in das Bild. Hier scheiden sich dann Flachrelief und Malerei, dort immer noch plastischer, hier graphischer Flächenschein.

Nur ein Tempel, der ringsum die geschlossene Reliefanschauung sichert, wirkt als selbständig abgesonderter Körper im Raum, als Monument in plastischer Isolierung. Raumöffnende Teile, die diese zusammenhängende Geschlossenheit der Aussenseiten lockern, durchbrechen, für die Blickbahnen nach Innen freigeben, öffnen deshalb auch, wie gesagt, der malerischen Auffassung Tür und Tor; sie wirken je nach dem Grade des Abstandes wie Vermittlungen des Baukörpers mit seiner Umgebung. Die Erscheinungen des Lichtes und der Luft, die an diesen Stellen weiter eindringen, verstärken natürlich die Verlockungen auf den malerischen Standpunkt durch den Reiz des Augenscheines, den sie auf den Beschauer ausüben, so dass er ihnen zuliebe seines Körpergefühls und seiner Bewegungsvorstellungen in der engen Begränzung seines Leibes vergisst und

seine Selbstversetzung in weitere und weitere Bahnen entschweben lässt. An die Stelle des persönlichen Selbstgefühls und Raumgefühls tritt dann das Gefühl der Verwandtschaft mit dem All, und im Verzicht auf ständige Beharrung eröffnet sich das endlose Reich der schweifenden Bewegung, wir dehnen uns umfassend in die Breite und enteilen von da in alle Weite, bis an die Gränzen des Horizontes, wie nur der Blick unsrer Augen uns tragen will.

2. RENAISSANCE

Unläugbar werden schon am Erechtheion auf der Akropolis durch den berühmten Vorbau mit den Karyatiden, diese seitlich abzweigende Halle, Beziehungen zur Umgebung angeknüpft. Der Baukörper ist nicht mehr ganz unabhängig, sondern seiner Örtlichkeit verbunden, seinen Nachbarn näher gesellt. Zahlreiche verwandte Beispiele bietet der italienische Villenbau der Renaissance, schon in der Loggia, die sich nach Aussen öffnet, oder in Flügeln, die sich hinausstrecken, mit Terrassen und Pergola am Garten hin, oder im leicht aneinander gelehnten Komplex von mehreren Bauteilen verschiedener Grundform und verschiedenen Wertes. Die Gruppe lagert sich unregelmässig in die Breite, verbindet sich mit Cypressenreihen oder Pinienhain zu einem Ganzen, das nur als Bild erfasst werden kann. So entsteht schon von Aussen ein malerischer Eindruck; aber das braucht nicht notwendig im aesthetischen Wollen des Erbauers gelegen zu haben.

Indess ist hier zweifellos auch günstiger Boden für die malerische Tendenz von Innen her. Das menschliche Subjekt vermag grade in diesem Gebiet der Baukunst und in dieser Zeit ihrer Entwickelung seine eignen Neigungen ungestört zur Geltung zu bringen, und so kommt es, wie im Norden in den Formen der Spätgotik, so im Süden besonders in denen der Frührenaissance unläugbar zu einem Übergewicht des Malerischen in der Architektur, dort freilich auch im Stadthause, im Schloss, — ich erinnere als ein bekanntes Beispiel an das Haus des Jacques Coeur oder das Hôtel de Cluny —, hier in erster Linie auf dem Lande, in der Villa.

Der Verzicht auf die plastische Geschlossenheit des Stadtpalastes, die Toskana z. B. aus dem Mittelalter ererbt, ist nicht ländliche Nachlässigkeit nur, sondern der Wunsch, auch drinnen der natürlichen Umgebung freiern Eintritt zu gewähren zu inniger Gemeinschaft, mit Luft und Frische auch all die Beziehungen aufzunehmen, die Wirtschaft und Jahreszeit nicht allein im Kreise der Familie und der Dienerschaft, sondern der Jagdgenossen, des Landvolks und all des weitverzweigten Zusammenhangs mit dem angestammten Grund und Boden in sich begreifen. Durch jedes Fenster schaut ein Ausschnitt aus der nähern und fernern Aussenwelt herein, ohne durch aufdringliche Nachbarschaft oder eindringliche Neugier lästig zu fallen. Überall die Aufforderung, die Enge des Selbstgefühls zur umfassenden Allgemeinheit zu erweitern, den eigenen Spielraum nicht abzuschliessen vom Ausblick in das Ganze, in dessen

Machtsphäre auch wir gehören. Im Innenbau wie im Aussenbau ergeben sich Bilder, die weder Plastik noch Architektur für sich allein zu bieten gewohnt sind. Aber es bleibt wol unläugbar, dass dies Bedürfnis nach Naturnähe damals noch im Norden stärker entwickelt war als hier; dass in der Umgebung eines Hubert v. Eyck die Sehnsucht der Gemüter nach Vertiefung ins All der Schöpfung und damit der Sinn für das Geheimnis des Malerischen eher zu suchen ist, als in der Heimat individuellsten Selbstgefühls, geschlossener Persönlichkeit und statuarischer Kunst.

Dennoch bemerken wir auf italienischem Boden auch sonst dem nordischen Sinn verwandte Erscheinungen, ja früher scheint es, als der toskanische Villenbau, der uns erhalten blieb, entstand. Besonders jenes oberitalienische Mittelgebiet zwischen Toskana und dem Fuss der Alpen, die Lombardei mit ihren luftigen, farbigen Backsteinbauten bis Verona hin, ist reich an Eindrücken solcher Art; Venedig vollends, mit seiner Berührung abendländischen und morgenländischen Wesens, taucht wie eine Märchenwelt malerischer Reize aus dem schimmernden Spiegel der Adria. In der Tat strömen in diesen Gegenden kulturgeschichtliche Einflüsse zusammen, die, begünstigt durch geographische Verhältnisse, in hohem Grade die aesthetische Macht des Augenscheines zur Geltung bringen mochten, wie droben im Norden in den flandrischen Häfen und Handelsplätzen zwischen germanischen und romanischen Völkern. Ein Blick auf die Darstellung städtischer und ländlicher Pro-

spekte der Wandgemälde der Altichiero und Avanzi, dieser ausserordentlich wichtigen Malerschule Veronas am Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts, belehrt nicht allein über den ausgeprägten Geschmack der Meister selbst am bildlichen Erfassen aller möglichen Raumgebilde, sondern auch über den malerischen Charakter dieser Architektur, die sicher nur zum Teil phantastische Weiterdichtung vorhandener Beispiele bietet. Überall offene Hallen mit ihren gewundenen Säulchen und gezackten Bogen, überall Treppen und Durchgänge zu mannichfaltiger Vermittlung, Gebäudekomplexe, deren einzelne Körper unter lauter verschiedenen Gesichtspunkten gesehen werden, und sich grade so zur lebendigsten Gruppe zusammenschieben. Ein Blick auf die Scaligergräber oder die alten Kirchen, auf das zinnenbekrönte Kastell an der Etsch, auf die Gassen und Höfe, bezeugt das Vorhandensein einer Kunstrichtung, die im Innern lombardischer Kathedralen wie am Äufsern venezianischer Paläste die Gesetze rhythmischer Gliederung, ja einen komplizierten Strophenbau durchführt, den nach Verfolg aller Teile nur das ruhig schauende Auge zusammenfassen kann, um das Zuströmen zahlreicher Lebensregung in einem Bilde nachzufühlen.

Die nämliche Kunstrichtung, germanischer Verwandtschaft, die sich schon durch eurhythmische Fenster, durch Gruppierung grösserer und kleinerer Öffnungen, ja symmetrische Komposition der Fassaden um eine Dominante, von Florenz mit seiner einfachen Reihung unterscheidet, begegnet uns

oben in Siena, wo sie noch im Quattrocento gepflegt wird.

Aber Brunelleschis Freude an mannichfaltig gegliederten Flächen, seine Durchblicke durch Säulenhallen im Innern der Kirche, wie sie besonders reich Sto. Spirito durchführt, die sämtlichen, dem Menschenmafs so nahe bleibenden Werke seiner Gesinnungsgenossen, — verraten sie nicht auf Schritt und Tritt, wie diesen Vertretern einer neuen Zeit, dieser ersten Generation der modernen Welt in Toskana das Malerische nicht minder am Herzen liegt?

Mit dem Übergang zur Hochrenaissance dringt diese Macht, der die ferne Zukunft gehören sollte, fühlbar auch an den Palast der Städte, der besonders in Florenz sich lange widersetzt. Es lockert sich der strenge Zusammenhalt des monumentalen Baukörpers. Das Ideal des Tempels gar verwandelt sich von Aussen wie von Innen.

Die Aufnahme eines Gartens als integrierenden Bestandteiles in den Schlossbau von Urbino, während er zu Rom am Palazzo Venezia, nach orientalischer Art von Mauern eingeschlossen, noch ein Anhängsel für sich gebildet; die Loggia zwischen den Warttürmen an den Gemächern des Fürsten, gegen sein Land hinaus zu schauen, die mannichfaltige Überleitung vollends gegen den ansteigenden Hügel, wo ein Tempelchen als Abschluss der luftigsten Spielplätze und Terrassenanlage errichtet werden sollte; — die Entwürfe eines Giuliano da Sangallo, der für die Rovere in Savona gebaut, zur Vereinigung des Giardino Medici bei S. Marco

mit einem umfassenden Wohnbau nach solchem Vorbild; die offene Wandelbahn am obersten Stock des Palazzo Guadagni bei Sto. Spirito in Florenz; die Einverleibung des Belvedere Innocenz' VIII. in den Palast des Vatikans unter Julius II., d. h. die Ansprüche zweier Päpste, die von der Riviera stammen: — all das sind Symptome dieser malerischen Tendenz. In Genua selbst verbindet sich Stadtpalast und Villa suburbana noch inniger in den hochgelegenen Strassen, und malerische Gedanken liegen den Säulenhallen droben auf dem Altan, wie drunten im Hof, und dem perspektivischen Durchblick gegen die seitlich verschobene Treppe, wie vom Hauptportal in das Innere zu Grunde.

Bramante vor Allen, der gefeierte Meister der Hochrenaissance, verdankt seiner Herkunft von der Malerei und deren Perspektive jedenfalls das offene Auge für diese Reize der Architektur. Notgedrungen noch liefert er an S. Satiro in Mailand eine Scheinerweiterung der versagten Chorpartie und eines Umganges daneben, in Projektion tektonischer Körper und ihrer Zwischenräume auf die Fläche, also schon ein Kunststück, bei dem die raffiniertesten Mittel des Reliefplastikers und des Malers sich in die Hände arbeiten zu Gunsten des Augenscheines. Langgestreckte Klosterhöfe wirken mit ihren Säulenhallen ringsum zu einem Einblick in eine Bühnenöffnung zusammen, wie der Vorbau der Kirche von Abbiategrasso oder die Exedra im Giardino della pigna des Vatikans. Selbst das erste ächt römische Meister-

stück, der Tempietto bei S. Pietro in montorio, war ja nicht so isoliert gedacht, wie er dasteht in seinem Hofe — contradictio in adjecto —, sondern von Hallen ringsum und wirksamen Perspektiven umgeben, deren Grundplan uns Serlio aufbewahrt, also im Zusammenwirken mit ausgemacht malerischen Potenzen, die den Beifall der Zeitgenossen erst recht begreiflich machen. Ja, sogar sein Entwurf für S. Peter, von dem uns Geymüllers Bemühen endlich eine greifbare Vorstellung gegeben, — gieng er nicht ebenfalls auf eine mannichfaltige Gesamtheit malerischer Durchblicke aus, die den Centralbau aussen wie innen mit reichem Leben umziehen und die letzte Einheit schliesslich im höchsten Licht des Kuppelraumes finden sollten? Säulenhallen aussen, zwischen den Armen des griechischen Kreuzes, sollten den Baukörper mit seiner räumlichen Umgebung vermitteln, wie droben der Säulenkranz um den fensterdurchbrochenen, allseits geöffneten Lichtgaden, den Tambour der Kuppel, die über diesem luftigen Aufbau nur zu schweben schien. Drinnen ebenso in den Doppelhallen der Kreuzarme, in den freien Halbkreisen von Säulenreihen vor den Konchen, überall Vermittelungen und Vorbereitungen gegen den Mittelraum, der selbst als viergliedrige Gruppe unter der centralen Einheit der Kuppel sich ausbreiten sollte, — also die Schönheit dieses Innenraumes nicht allein das Ergebnis der strengen Architektur, der einfach klaren, einheitlichen Raumbildung an sich, sondern vielmehr umsponnen von dem Zauber malerischer Reize, das Ergebnis einer vielteiligen Harmonie, ja

mit täuschender Aufhebung der konstruktiven Wahrheit durch den Augenschein einer „schwebenden" Kuppel.[1])

Kein Zweifel, dass auch Bramantes Schüler und Rafaels Nachfolger, Antonio da Sangallo, noch ebenso denkt; seine Entwürfe zur Fassade von S. Peter bezeugen die nämliche malerische Tendenz der Hochrenaissance bis an das Ende. In überraschender Breite dehnt sich nach seiner Absicht der Frontbau mit offenen Säulenhallen unten und Glockentürmen an den Ecken, so dass über einem niedrigen Mittelgiebel erst die zurückliegende Kuppel als Dominante der auf- und absteigenden Gruppe hervortritt. Bei solcher Disposition der Bauteile kann also nur ein bildmäfsiges Zusammenwirken für einen Standpunkt erwartet werden, eben für die Vorderansicht der Fassade, und zu Gunsten dieser malerischen Auffassung wird der monumentale Zusammenhalt des Baukörpers preisgegeben. Es ist die nämliche Behandlung der Kirchenfront, der wir auch in Michelangelos Entwürfen für S. Lorenzo in seiner Heimat Florenz begegnen, wenn hier (1516) auch zwei niedrigere Risalite zu den Seiten mit Segmentgiebel das höhere Hauptstück mit Dreieckgiebel in die Mitte nehmen. Im zweiten Entwurf (1517—1519) handelt es sich nicht nur um eine vorgelegte Wandverkleidung, sondern um eine hallenartige Vorlage, in der

1) Vgl. auch Wölfflins Charakteristik (Renaissance und Barock), dessen Auffassung Sangallos ich im folgenden allerdings widersprechen muss.

unten also die Raumöffnung vorherrscht, während oben reicher Schmuck von stehenden und sitzenden Statuen (zwölf in Marmor, sechs in Bronce), nebst zahlreichen Broncereliefs den Gesamteindruck vollenden musste, der, nach Michelangelos eigenem Versprechen, als „der Spiegel der Baukunst und Skulptur von ganz Italien“ erscheinen sollte. Wir können jedoch nicht verhehlen: je mehr die Wucht der Gestaltenbildung den Wettkampf mit den plastischen Einzelgliedern der Architektur selbst aufnahm, desto mehr musste das Ganze — der malerischen Auffassung anheimfallen, die allein das Nebeneinander der Körper im Raum zu einem Gesamteindruck vereinigen konnte!

Nehmen wir zu diesen entscheidenden Kirchenbauten noch die einflussreichen Beispiele von Villen, die Farnesina für Agostino Chigi mit ihrer Querhalle zwischen den Flügeln, die Entwürfe Rafaels zur Villa Madama für den Kardinal Giulio de' Medici mit ihrer lockeren Gruppierung selbständigerer Glieder, so kann das Vorhandensein einer starken malerischen Intention in den Bauwerken der Hochrenaissance gerade in den Tagen Leos X. nicht mehr bezweifelt werden. In ihr liegt sogar der Schlüssel zum Verständnis ihres Wesens, den man bis dahin anderswo gesucht.

Diese Richtung hängt mit dem innersten Charakter des ganzen Kunstgeistes der Renaissance zusammen. Sie will als „menschliche Kunst sich nur einreihen in den Zusammenhang der Naturgebilde und damit in jene allgemeine Harmonie der Dinge“,

die bei ihrem prophetischen Theoretiker Leonbattista Alberti wiederholt einen begeisterten Ausdruck findet. „Das Geheimnis liegt eben darin, dass die Kunst arbeitet wie die Natur, in dem Einzelnen stets das Bild des Ganzen wiederholt", erklärt auch Wölfflin.[1]) Und wenn wir darin einig sind, dass die Schönheit in der Architektur Bramantes und Aller, die in seinem Geiste schaffen, in der Harmonie eines vielgliedrigen Ganzen beruhe, so bedarf es nur der weiteren Frage, wie weit schon die simultane, oder wie weit dagegen erst die successive Auffassung des Mannichfaltigen imstande sei, eben diese „Harmonie" zu erfassen (also auch ihre Melodie zu verfolgen?). Dann wird es klar, eine wie bedeutende Rolle dem Nebeneinander der Formen links und rechts von einer Mitte zufällt, also der Breite unseres Sehfeldes. Je mehr Einzelglieder sich nach den Gesetzen der Symmetrie und Proportionalität unter einer solchen Mittelaxe zusammen gruppieren, desto weiter muss der Abstand des Beschauers werden, der sie als Einheit umspannen will, desto entschiedener stellt sich die Projektion des Körperlichen und Räumlichen in die Fläche des Fernbildes ein, d. h. der malerische Standpunkt des geniessenden wie vorher des schaffenden Subjekts.

Die Baukunst braucht deshalb noch nicht ihr eigentümliches Wesen zu verlassen, da ihr überall in ihrer Raumentfaltung die successive Auffassung an der Hand der Ortsbewegung zu Hülfe kommt;

1) A. a. O. S. 54 u. 57.

aber sie geht hier unläugbar Wirkungen nach, die der Schwesterkunst Malerei vor allen vertraut sind, ja sie lebt sich im Verfolg der höchsten Schönheit als Harmonie wie von selbst in die eigenste Anschauung des Malerischen ein. Damit erst blicken wir in die Tiefe der Renaissancekunst und zugleich in die historischen Bedingungen ihres Wesens.

Der Name „Renaissance“ bezeichnet in der Kunstgeschichte eine Periode, deren historische Bedingungen durchaus einseitig verkannt werden, wenn man sie nur in der Nachahmung der Antike sucht. Davor hat schon Jakob Burckhardt gewarnt, obwol er selbst seiner eignen Bildung gemäfs im Wesentlichen bei dieser Anschauung beharrt. Daneben weist er nur auf die eigene Schöpferkraft der Künstlergeneration; das ist sehr wichtig, in den Händen Anderer zum umwälzenden Gesichtspunkt geworden. Aber auch damit sind die Voraussetzungen nicht erschöpft, wie man leicht gewahr wird, sowie man weiter fragt: wo liegen nun die Wurzeln dieser Kraft? Ist sie ausschliefslich angebornes Kunstgenie, oder ist auch sie in einem merklichen Grade der Eltern Erbteil? — Das heisst, die Renaissance ist für den Historiker eine ganz bestimmte Periode, die das Mittelalter in erster Linie voraussetzt, auf das sie folgt, aus dem sie herauswächst, so sehr sie sich dazu im Gegensatz fühlen mag. Wir brauchen zu ihrer Erklärung diesen Faktor ebenso notwendig wie das wieder entdeckte Altertum, zu dem man zurück-

kehren möchte; ja, wir brauchen dies Erbe der leiblichen Väter vielleicht notwendiger als das Ideal, dem die neue Generation nachstrebt, die Antike, die man wieder zu erobern wähnt. Alle Kunsttradition, alle Schulung im Handwerk ist gotisch, ohne Frage, und es wäre Sache der vorurteilsfreien Forschung festzustellen, wie viel trotz alles antikischen Eifers die Anschauungen und Empfindungen der Künstler noch mittelalterlich bleiben, gleich den Darstellungskreisen, die Volk und Kirche von ihnen neu belebt zu sehen verlangen.

In dem unvermittelten, oder doch ungenügend ausgeglichenen Nebeneinanderbestehen der mittelalterlichen Vererbung und der antiken Erwerbung liegt der Charakter der Kunst beschlossen, die wir „Frührenaissance" nennen, wenn erst die originelle Schöpferkraft als Antrieb wenigstens begriffen wird. Wichtiger noch erscheint die Erkenntnis, dass der entwickelte Stil, den wir „Hochrenaissance" heissen, seinem innersten Wesen nach nicht sowol auf einer glücklichen Nachahmung der Antike beruht, sondern vielmehr auf einer glücklichen Vereinigung des mittelalterlichen und des antiken Kunstideals, und zwar im Sinne eines Neuen, das kulturgeschichtlich nur als die Wiedergeburt des ganzen Menschen zu harmonischer Entwickelung aller Anlagen, zu glücklichstem Zusammenwirken seiner physischen und psychischen Kräfte bezeichnet werden darf.

Deshalb ist in den Augen des Kunsthistorikers jedenfalls alle andere Verwendung des Wortes „Renaissance" nach der etymologischen Bedeutung in

den romanischen Sprachen ein Unfug, und Verbindungen wie „karolingische Renaissance“, „romanische Renaissance“, ja schon Burckhardts „Protorenaissance“ sind ebensoviel Begriffsverwirrungen. Könnte man doch in ebenso wolfeiler Geistreichelei mit dem Ausdruck „romanische Renaissance“ den Kirchenbaustil Brunelleschis bezeichnen und hielte sich damit noch frei von dem historischen Anachronismus oder dem philologischen Pleonasmus, denen alle Übertragungen dieses Terminus ins volle Mittelalter anheimfallen. Uns ist die Renaissance in historischem Sinne nur Eine bestimmte Periode, die das Mittelalter ablöst und, es wird sich später zeigen wie weit, bis an die Neuzeit reicht; in ästhetischem Sinne verstehen wir darunter einen Stil, der sich wieder in drei Entwickelungsphasen: Früh-, Hoch- und Spätrenaissance gliedert, und zu dem Barock wie Rokoko jedenfalls auch in bestimmter Beziehung stehen müssen.

Die geschichtliche Mission eines grossen Meisters der Hochrenaissance wie Bramante z. B. wird, nach den mafsgebenden Forschungen Geymüllers nur begriffen, wenn man sich klar macht, was sein Aufenthalt in der Lombardei, nach der Herkunft von Urbino aus dem Wirkungskreis des Luciano Lauranna und des Leonbattista Alberti, für seine Kunst bedeutete. Dem mittelalterlichen Kirchenbau in Oberitalien, besonders den reichen romanischen Basiliken mit Emporen, Zwerggalerien, Vierungskuppeln, der luftigen Leichtigkeit

und dem farbigen Reichtum der Backsteinarchitektur aus gotischer Zeit, der vielgliedrigen Gruppierung der Einzelformen im Innern, wie der Baukörper im Äussern, von Haupt- und Nebenapsiden, Dreikonchen-Anlagen, zu Turmtrabanten und Nebenkuppeln, das Alles ist in seine umfassende Baukunst verarbeitet, und es reicht durchaus nicht hin, auf das eine Beispiel, das Geymüller mit dem Ausdruck „rhythmische Travée“ bezeichnet, allein Rücksicht zu nehmen. Es ist die Gesamtheit der mittelalterlichen Architektur, in die er sich mit voller Sachkenntnis bis zur Vollendungsfrage des gotischen Doms von Mailand vertieft hat, und die Aufnahme aller kongenialen Elemente aus diesem Erbe, die er in Rom dann, mitten im erneuten Studium der Antike, verwertet. Welcher antike Bau oder welche Verbindung vorhandener Beispiele aus dem Altertum genügte wol, die harmonische Schönheit seiner Idee für S. Peter zu erklären? — ganz abgesehen von den beweiskräftigen Bindegliedern zwischen Oberitalien und Rom, wie Cancellaria und Vatikan, die das Studium des Mittelalters in demselben Umfang dartun. Die Verbindung mittelalterlich toskanischer Rustika als Sockel und römisch-antiker Säulen als Hauptordnung am eigenen Hause ist ebenso charakteristisch für dies Verhältnis, wie malerisch empfunden als Erscheinung.

Mit dieser Erkenntnis modifiziert sich auch etwas die Charakteristik der „Hochrenaissance“. Schon Geymüllers Ausdruck „rhythmisch“ für die Gliederung eines Gewölbejoches im Innern oder einer entsprechenden Abteilung der Fassade, d. h. für den

komplizierten strophenähnlichen Aufbau einer zusammengehörigen Gruppe von Einzelgliedern, die in regelmässiger Reihe wiederkehrt oder doch an korrespondierender Stelle ihr Gegenbild findet, mit der Verschränkung der Reimpaare und dem Wechsel der Schnelligkeit in der Gliederfolge — all diese nur in successiver Auffassung geniefsbaren Eigenschaften einer solchen „Travée", die aus einfacher Arkadenöffnung unten, mehrgliedriger Emporenarkade darüber und Lichtgadenfeld mit Fenster oben, ja noch der Gewölbkappe bis zum Schlussstein hinauf bestehen müsste, — sie fordern die Aufnahme der „Bewegung" als ein wesentliches Charakteristikum und gestatten nicht mehr, die Renaissance ausschliesslich als „Kunst des schönen ruhigen Seins" zu bezeichnen, wie noch Wölfflin es versucht. In solchem Bau Bramantes ist Alles Leben und Bewegung, aber in heiterer Harmonie oder melodischem Verlauf. Eben dadurch bietet er jene befreiende Schönheit, die wir als allgemeines Wolgefühl und gleichmäfsige Steigerung unserer Lebenslust empfinden. An seiner vollkommenen Schöpfung findet man allerdings „nichts, was gedrückt oder gehemmt, unruhig und aufgeregt wäre; jede Form ist frei und ganz und leicht zur Erscheinung gekommen; der Bogen wölbt sich im reinsten Rund", — hier weit und klar, dort in eiligerem fröhlichem Schwunge. Alles atmet Befriedigung, als flösse den Menschen darin, wie ihren Göttern droben, das Leben in seliger Heiterkeit „ewig klar und spiegelrein" dahin. Wenn auch in munterem Wellen-

gekräusel, ja in schäumender Bewegung ohn' Ermatten und Erlahmen die angeregten Vorstellungen in uns sich fortpflanzen, werden sie doch auch nirgends gewaltsam und tobend, im Schwall mit sich fortreissend, ausser Rand und Band geraten. Aussenwelt und Innenwelt haben sich, wie Altertum und Mittelalter in der vollendeten Renaissance, zu glücklichstem Einklang zusammengefunden.

Aber dieser Einklang, zu dem die Wiedergeburt des ganzen Menschen in jenen Tagen der höchsten Blüte gedeiht, ist nur von kurzer Dauer. Seit dem Tode Rafaels keine reine Lösung mehr! Sei es die grausame Hand des Schicksals, die rächende der Nemesis, die Angst schon vor dem Neid der Götter oder die Ahnung des Widerspruchs der Welt zu dem idealen Dasein der Olympischen in Rom. Es genügt schon sich zu erinnern: „nichts ist schwerer zu ertragen, als eine Reihe von guten Tagen". — Ein einziger Anstoss, ein leichtes Zucken genügt, das Gleichmafs der Schwingungswellen zu verschieben, den Zusammenklang zu stören und zu drangvollem Zuwiderwogen, wo nicht schrillem Missklang zu steigern.

3. EIN MALERISCHER STIL?

So stehen wir, wenigstens um einige Winke bereichert, der Frage gegenüber: was wird aus der Renaissance?

„Man hat sich gewöhnt, den Stil, in den die Renaissance sich auflöst oder — wie man sich öfter

ausdrückt — in den die Renaissance entartet,“ unter dem Namen Barock zu begreifen.

Als wesentlichstes Merkmal dieses Stiles wird aber übereinstimmend von den Geschichtschreibern der Kunst „der malerische Charakter“ angegeben.

Besonders Jakob Burckhardt, dessen glänzende Charakteristik für alle folgenden Versuche mafsgebend geblieben ist, hat von dem „malerischen Grundgefühl des Barockstiles“ gesprochen und mehr als ein Prinzip, das aller strengen Architektur widerstreitet, in malerischen Grundsätzen erkannt. „Abwechslung in den Linien und starke Schattenwirkung, möglichste Verschiedenheit in Haupt- und Nebenformen, in der gleichzeitigen Ansicht homogener Bauglieder, in der Aneinanderreihung hellerer und dunklerer Räume“ u. s. w. hebt er ausdrücklich hervor; aber auch „ein starkes Relief, ein Vorwärts- und Rückwärtstreten der Mauerkörper“ im Interesse der Licht- und Schattenkontraste, und „die Scheinerweiterung für das Auge, die perspektivische Vertiefung der Fassaden“.

In dieser Auffassung ist ihm, ausser Robert Dohme in einzelnen Aufsätzen, auch Cornelius Gurlitt gefolgt, der sein Buch eine „Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus“ nennt und in der Vorrede besonders hervorhebt, er wolle die Erscheinungen der Baukunst nicht „von vorhergefassten Grundsätzen aburteilen“ (Stuttgart 1887, 3 Bde.).

Ihm hat Heinrich Wölfflin in seiner Schrift „Renaissance und Barock, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstiles in Italien“

(München 1888) ein hartes Urteil gesprochen, das von seinem Standpunkt aus sicher zutrifft, doch gern die zahlreichen Einzelbeobachtungen und unentbehrlichen Vorarbeiten anerkennen durfte, auf denen er selber fufst. Wölfflins Abhandlung hat jedenfalls die Erkenntnis des Stiles in seinem Wesen seit Burckhardt am entschiedensten gefördert. Er geht vor allen Dingen darauf aus, den Ursprung zu begreifen, das Verhältnis des Neuen zur Renaissance aufzuklären. Bei solcher Stellung der Aufgabe liegt die Gefahr nahe, entweder die Gegensätze allzu sehr zu verschärfen, oder andrerseits vereinzelte Vorboten des Kommenden schon als Belege des Vorhandenseins hervorzuheben. Dagegen liegt ein unbestreitbares Verdienst in der scharfen Betonung der Herkunft des Stiles von Rom, ja in der Neigung vorerst „überhaupt nur von einem römischen Barock zu sprechen". Dieser Einsicht liegt bereits Jakob Burckhardts Schilderung zu Grunde, die sich überwiegend auf römische Beispiele beruft, aber durch Seitenblicke auf den weiteren Umkreis wieder unbestimmter wird. Schon hier ist die entscheidende Bemerkung über Venedig. So konnte das historische wie das aesthetische Verständnis nur gewinnen, wenn die Überzeugung: „aus der Hochrenaissance in Rom führt der Weg unmittelbar in den Barock hinein" einmal entschieden durchgeführt wurde. Die methodische Konsequenz ist heilsamer zur Förderung echt wissenschaftlicher Erkenntnis, auch wenn sie nachträglich modifiziert werden müsste, als unsicheres Schwanken ohne klaren Begriff von der Hauptsache.

Doch konnte es leider nicht ohne nachteilige Folgen bleiben, wenn die andre Seite, die weitere Durchführung des Stiles zu kurz kam. Schon Burckhardt bemerkt, dass die geschichtliche Darstellung bei Bernini unbedingt einen neuen Abschnitt anfangen müsste. Und Wölfflin selbst gesteht, dass man Mühe habe, die durchgehenden Züge zu erkennen und festzuhalten, Anfang und Ende sähen sich wenig gleich. Seine Betrachtung bricht denn auch ab, wo die Bewährung des ursprünglichen Charakters stattfinden sollte; aber dieser Verzicht hat keineswegs vor dem Fehler behütet, einzelne Symptome der spätern Entwickelung schon in die Grundlage aufzunehmen. So ist das Wichtige, das Wölfflin bietet, nicht allein freiwillig ein Bruchstück geblieben, sondern auch als Erkenntnis des Wesens nicht allseitig ausgereift und an den historischen Erscheinungen erprobt, wie dies nur im Verfolg des ganzen Zusammenhanges erreicht werden konnte.

Auch ihm fehlt ausserdem eine bündige Definition des Malerischen, und damit auch der übrigen Künste, so dass er meines Erachtens Architektur und Plastik gradezu einer Verwechslung aussetzt.[1]) Diese Unbestimmtheit wirkt aber um so empfindlicher, als der geschichtliche Prozess, der begriffen werden soll, nicht auf die Baukunst allein beschränkt bleibt, sondern vielmehr eine „allgemeine Formwandlung bedeutet, die alle Künste durchzieht,“ — wie er selber weiss —, jedenfalls zwischen Architektur, Plastik und

1) Vgl. Heft I dieser Beiträge, S. 16 ff.

Malerei gleichmäfsig an allen kritischen Punkten zum Austrag kommen muss.

Wölfflin gelangt denn auch zu der Ansicht, dass der Begriff des Malerischen in seiner Allgemeinheit nicht fähig sei, den Barock zu fassen, wie man es bisher versucht hat. Leider gerät er dann selbst auf den erkannten Abweg zurück, und die ganze Analyse des „malerischen Stiles“ in der Malerei, die er voranschickt, scheint nur der folgenden Charakteristik des Baustiles zuliebe vorweggenommen, wirkt aber ebendeshalb auf unerfahrene Leser (wie ich an Schülern und Freunden erlebt) fascinierend, so dass sie dem Circulus vitiosus unvermerkt erliegen. Und grade in diesen Abschnitten (S. 52f. 71ff.) stecken auch die zeitlichen Anticipationen, werden Symptome des Späteren nicht ohne Eingeständnis des Verfassers selbst mit der Wesensbestimmung des Barock verquickt. Und die zusammenfassende Erklärung lautet: „der interessante Prozess, der in Italien beobachtet werden kann, ist der Übergang vom Strengen zum Freien und M a l e r i s c h e n, vom Geformten zum F o r m l o s e n.“

Demzufolge hätten wir nach dem allgemeinen Urteil im Barock einen ganzen Stil, in dem „das Malerische in der Architektur“ ausgiebig genug zur Erscheinung gekommen, also ein lehrreiches Beispiel für unsere kritische Auseinandersetzung, die einer ruhigen historischen Würdigung der Jahrhunderte zwischen der höchsten Blüte der Hochrenaissance und dem Beginn der Neuzeit, ja bis zum heutigen

Ringen nach Objektivität, jedenfalls vorangehen muss. Unser Beitrag zur Frage nach dem Malerischen, mit seinem Versuch, den Grundbegriff wenigstens für die Malerei als solche zunächst festzustellen und seine Entwickelung durch mafsgebende Perioden der Geschichte zu verfolgen, hat uns hoffentlich auch hier schon den Weg bereitet. Unser Standpunkt hat sich der Frage nach dem Wesen des Barock gegenüber schon verschoben, und zwar besonders in zwei Beziehungen:

Erstens haben wir die Berechtigung des Malerischen in der Baukunst selber nachzuweisen versucht, sind also vor dem engherzigen Vorurteil bewahrt, als ob malerische Absichten an und für sich den Ruin der Architektur als Kunst bedeuten müssten oder mit aller strengen Architektur in Widerspruch gerieten.

Zweitens haben wir im Fortschritt der Frührenaissance und Hochrenaissance selbst bereits Anwandlungen malerischer Tendenz zu erkennen geglaubt, können also von vornherein Wölfflins Ergebnis beipflichten, dass der Begriff des Malerischen in seiner Allgemeinheit nicht fähig sei, den Barock zu fassen; der „malerische Charakter“ könnte kein hinreichend unterscheidendes Merkmal dieses Neuen gegenüber der Renaissance ergeben, wie man bis dahin meint.

Damit ist aber drittens ein engerer Zusammenhang zwischem dem Barock und dem grossen kunstgeschichtlichen Prozess anerkannt, den wir „Renaissance“ nennen. Der Barock ist eine Abwandlung

der Renaissance; es fragt sich, wie weit er etwa eine Auflösung, oder gar, wie Andre sich ausdrücken, eine Entartung ihres Wesens bedeute. Ich will mit dem Wort „Abwandlung“ jeden moralischen Beigeschmack vermeiden, den „Entartung eines Charakters“ so leicht bekommt, wenn es sich tatsächlich auch mehr um Entstehung einer Abart in naturwissenschaftlichem Sinne handeln könnte, bei dem ethische Reflexionen vorerst nicht zu Worte kommen sollen. Eben deshalb, weil wir beim Barock noch immer den breiteren Strom der Renaissance weiterfluten sehen, mag sein Lauf auch müder, sein Bett seichter werden, eben deshalb erstreckt sich unsre Betrachtung weiter auch auf das Rokoko.[1]) Auch ihm stellen wir die Frage, wie steht es mit dem Malerischen in der Architektur?

Erst die Erweiterung der Hauptfrage: welchen Anteil hat die Malerei als eigene Grofsmacht an der Stilbildung dieser Perioden überhaupt? — vermag zur ersehnten Einhelligkeit in der Beurteilung der historischen Tatsachen und zur fruchtbaren Verwertung aesthetischer Erkenntnis hindurchzuführen.

Ich möchte an dieser Stelle ausdrücklich den Leistungen der Vorgänger die Anerkennung zollen,

1) Die Schrift von Paul Schumann, Barock und Rococo, Leipzig 1885, trägt diesen Haupttitel mit Unrecht; sie enthält im Wesentlichen nur „Studien zur Baugeschichte des 18. Jahrhunderts mit besonderem Bezug auf Dresden“, wie der Untertitel lautet, und sucht in einer Einleitung dem Rokoko an der Hand der Theoretiker jener Zeit beizukommen, — ein Versuch, über den ich an seiner Stelle meine Ansicht aussprechen muss.

die jeder an seinem Teil verdient hat und bei dem Stand der Forschung erwarten darf; denn ohne ihre Vorarbeit würde es mir nicht möglich sein, meine Gesichtspunkte auch nur soweit durchzuführen, wie ich es im Folgenden versucht habe. Für grosse Kapitel freilich fehlt die Beschreibung, Veröffentlichung, Beobachtung nach durchgehenden Gesichtspunkten fast vollständig, weil man sich gewöhnt hat, die innere Raumbildung als solche über den Einzelformen zu vergessen, statt immer von ihr als Hauptsache auszugehen. Dagegen habe ich mir zur Pflicht gemacht, überall, wo ich die Feststellung des Sachverhaltes bereits vorfand, sie möglichst ebenso herüberzunehmen, um so die objektive Zuverlässigkeit meiner oft sehr abweichenden Erklärung zu sichern. So wenigstens wird eine Verständigung über die Tatsachen, die wir ins Auge fassen, am schnellsten erreichbar sein, und die Differenz der Ansichten, die ich gewärtigen muss, sich nur auf die Auslegung oder Verwertung des Materials beziehen können. Diese Geduldsprobe für mich schien vielleicht überflüssig, wenn meine Schrift sich allein an Fachgenossen wendete, die sich mit diesen Perioden der Kunst eingehend beschäftigt haben, so dass sie keiner Schilderung bedürfen; sie wurde notwendig für jeden weiteren Leserkreis, dem am liebsten die wenigen entscheidenden Beispiele, die ich auswähle, nicht allein in Worten, sondern auch in Abbildungen vorgeführt werden sollten.

II.

MICHELANGELO ALS BEGRÜNDER DES BAROCKSTILS

Michelangelo Buonarroti gilt bei allen bisherigen Forschern, bei Burckhardt, Gurlitt und Wölfflin, als der eigentliche „Vater des Barock". Gurlitt freilich beginnt trotz dieser Bezeichnung des Urhebers seine Geschichte des Barockstiles erst nach Michelangelo. Burckhardt hat seine Bemerkungen nur gelegentlich eingeflochten. Wölfflin erklärt: „jede Linie von ihm ist wichtig". — „Die ganze folgende Entwickelung ist abhängig von ihm. Es kann sich keiner, der in seine Nähe kommt, dem Zauber entziehen; keiner wagt aber, ihn direkt nachzuahmen." War es darnach nicht geboten, sein Schaffen in diesem Sinn für sich allein herauszuheben, besonders wenn der Zug der Übrigen nicht unmittelbar in seine Fufstapfen tritt?

Wer die Frage stellt, ob sich der Stil einer ganzen grossen Kunstperiode aus dem persönlichen Schaffen eines Einzelnen erklären lasse, der darf zunächst allein nach dem künstlerischen Wollen dieses

Schöpfers fragen. Damit würde schon ein wesentlicher Fehler vermieden, der aus einer Vermischung dieses Faktors mit dem gänzlich anders gearteten der psychologischen Wirkung des Werkes auf den Betrachter entsteht, ein Fehler, der in Wölfflins Schrift durchgehends auftritt und leider störende Trugschlüsse veranlasst.

Bei einem solchen Zutrauen zu der Machtvollkommenheit des schöpferischen Subjekts kommt es darauf an, alle seine Äusserungen aus der Einheit des Ich zu verstehen. Die vorhandenen Mittel, die er aus dem Vorrat der Vergangenheit herausgreift, die neuen Anwendungen und Verbindungen, die er sich zurecht macht, oder die bis dahin völlig unerhörten Bestandteile der Formensprache, die er erfindet, um zum Ausdruck seines Wesens zu dienen, sie dürfen zunächst nur darauf geprüft werden, was sie im Zusammenhang seiner Originalität bedeuten.

Erst in zweiter Linie oder gar für eine folgende Phase der Entwickelung kommt dagegen der Eindruck seiner Werke auf die Zeitgenossen in Betracht. Die Sorge um die Art der psychologischen Wirkung auf die Mitmenschen mochte solchem Genius, je notwendiger er schuf, und besonders bei den persönlichen Eigenschaften eines Michelangelo, vielleicht ganz gleichgiltig sein, zumal in einem Alter, wo die Erfahrung ihn gelehrt, dass er doch unverstanden bleibe. Jedenfalls aber müssen seine Schöpfungen erst eine Weile dagestanden haben, bevor sie, selbst auf andere Künstlernaturen, bestimmend weiter wirken konnten. Oft werden erst folgende Generationen

des vollen Sinnes seiner Taten inne. Je grösser er selbst an subjektiver Begabung, desto schwerer wird es vollends dem Verehrer, den Fortschritt seines Geistes, vielleicht gar einen tiefgreifenden Umschwung seiner Überzeugungen zu begreifen; grade die eifrigsten Jünger ahmen die Werke der frühern wie der spätern Zeit unterschiedslos nach. Und ob die Epigonen, die sein Wollen durchschauen, auch die Kraft haben, noch Verwandtes hervorzubringen, ist eine andere Frage. Desto näher liegt alsdann die Absicht auf verlangte Wirkungen. Auch hier vermag nur strenge chronologische Sonderung uns einigermafsen vor Irrtümern zu bewahren. Und eine einzige unbemerkte Falte verschuldet schon, dass das Ganze, das wir sorgsam ab- und wieder aufgerollt, am Ende doch schief gewickelt daliegt, so dass der Blick des Unbefangenen sich nicht dabei beruhigen kann.

Wer aber zu der Einsicht, oder nur auf die Vermutung gekommen ist, die Anfänge des Barockstiles lägen bei keinem Andern als Michelangelo, soweit überhaupt das Weltschicksal der Kunst jemals von Einem Menschen ausgegangen, — der darf seinen Ausgangspunkt auch nur da nehmen, wo Michelangelo selbst den Kernpunkt seines Wesens immer erkannt hat: nicht beim Architekten, noch beim Maler, sondern beim Bildhauer. Gezwungen fast und widerstrebend übernimmt er spät erst Aufgaben der Architektur im Grossen; nach langem Kampfe bestimmt ihn der Wille des Papstes, die Decke der Sixtinischen Kapelle zu malen; nur pla-

stische Schöpfungen hat er immer aus eigenstem Antrieb verkörpern wollen oder auch in anderem Material unwillkürlich zum Dasein geboren. Es wäre doch ebenso unerlaubte wie gefährliche Willkür, diesem Gange seines Künstlerwillens nicht auch unsrerseits zu folgen. Die wichtigsten Urkunden für die Entstehung des Barock sind Michelangelos Skulpturen; der Bildner muss zuerst zu Worte kommen.

Wenn von dem grössten Plastiker der Frührenaissance, Donatello, mit Recht gesagt worden ist: Altertum und Mittelalter haben an seiner Wiege gesessen, haben ihre Gaben gespendet, ihre Lieder gesungen und um die Wette seine ersten Jahre bestimmt, um ihn schliesslich einander streitig zu machen; aber keins von beiden hat ihn ganz gewonnen, weil er, ein Kind der neuen Zeit, aus beiden erwachsen, von beiden erzogen, von dem einen nicht lassen kann, um dem andern allein zu folgen, eben ein Neues war, das sich von allem Früheren unterschied,[1]) — so darf dies ebenso von Michelangelo gelten. Denn auch er hat mit der heidnischen Antike, wie mit dem christlichen Mittelalter gerungen, um sich selber durchzusetzen, wie eben er geartet war. Er ist in seinen Jugendwerken ein Angehöriger des fünfzehnten Jahrhunderts gleich den andern Meistern im letzten Viertel des Quattrocento, und es wäre gänzlich unhistorisch und gänz-

1) Schmarsow, Donatello, eine Studie über den Entwickelungsgang des Meisters und die Reihenfolge seiner Werke. Breslau und Leipzig 1886.

lich unpsychologisch, aus einzelnen unläugbaren Symptomen, die als Vorboten seiner persönlichen Eigenart auftreten, den geborenen Meister des „grossen Stiles“ oder gar des Barock selber konstruieren zu wollen. In den Blütetagen der Hochrenaissance steigt Michelangelo dann neben Lionardo und Bramante zur glücklichen Vereinigung jener beiden Mächte, der Leibesschönheit und der Seelenschönheit auf, in originaler Schöpferlust, eingeweiht in die heiligsten Mysterien des Platonismus, in dem die Besten seiner Zeit des Heidentums und Christentums Versöhnung fanden. Und endlich wird er, nach dem schnellen Fall des Medicäerglückes, nach dem Tode Rafaels und der Zerstreuung seiner Erben, zum Vater des Barock. Natürlich nur durch Elemente, die von früh an in ihm steckten, aber als die Zeit erfüllet war, nicht schon am Ende des Quattrocento, noch unter dem heitern Sonnenschein der Hochrenaissance, nicht vor den Tagen auch ihres Niederganges.[1])

Während die Plünderung Roms das Ansehen der glänzenden Hauptstadt erschütterte, und alle Gemüter, tief herabgedrückt, noch Schlimmeres erwarteten, — schuf Michelangelo das Erstlingswerk eines

1) Es liegt am Fortschritt der Kunstwissenschaft im allgemeinen, dass die früheren grossen Biographieen Michelangelos diese Stufenfolge nicht betonen und, wie es künftig geschehen muss, zur Grundlage ihrer ganzen Disposition machen. Erst dann tritt auch das Verhältnis der Spätrenaissance zu Michelangelo in das rechte Licht, nämlich als negatives gegenüber dem Barockmeister, positiv nur durch seinen Beitrag zur Hochrenaissance bestimmt.

neuen Stiles, mit einem Wurf die Reihe der Riesenkinder in der Grabkapelle der Medici. Die Zerknirschung der Glücklichen wird für ihn zur Einkehr in sich selbst; mit der Kraft des Geistes, die er immer betätigt, sobald er sich selber gefunden, greift er in das eigne Innere, greift er tiefer in die Geheimnisse der Seelenwelt, als die andern Meister der Hochrenaissance im Glück des Genusses es je versuchten. Und diese Verinnerlichung des Ideengehaltes bedarf notwendig einer stärkern Unterlage, den Gedanken zu tragen, damit der plastische Körper unter der Intensität des Ausdrucks, unter dem tragischen Widerspruch der Gebärde nicht zusammenbreche, gleich den mimisch lebhaften, aber leiblich kaum lebensfähigen Gebilden der gotischen Skulptur. Deshalb greift er mit seiner Titanenhand auch tiefer in den bildsamen Stoff und nimmt ein gewaltiges Mafs von Materie zur Durchgestaltung auf.

Es ist neuerdings wenigstens anerkannt, dass Michelangelo in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts seine Statuen noch wesentlich um ihres schönen Körpers willen bildete, dass die gleichmäfsige Durchbildung und Belebung der menschlichen Gestalt auch sein Ziel war. Das letzte Werk dieser Art ist der milde Christus als Sieger über den Tod in S. M. sopra Minerva, das Ideal des Menschensohnes nach dem Herzen der Renaissance, die Verherrlichung eines schönen Mannes von römischem Gewächs in reiner Nacktheit, durchaus dem Auferstandenen in Rafaels Karton verwandt. Dieser 1514 bestellten, aber erst 1521 vollendeten Statue

zu Rom sind noch die Idealportraits der Medici, in der Grabkapelle zu Florenz, am nächsten verwandt, in Auffassung sowol wie in Arbeit. Während die Kapelle selbst in Plänen seit 1519 vorbereitet war, beginnt die Ausführung, nach dem Verzicht auf die Fassade, seit 1521. Durch die politischen Ereignisse unterbrochen, wird sie 1524 erst wieder aufgenommen und bis 1527 so weit gefördert, wie sie überhaupt gedieh.

Die lagernden Gestalten von Tag und Nacht, Morgen und Abend, bezeichnen den Anbruch einer neuen Zeit und zugleich das Verhängnis ihres Ablaufs. Es ist ein andres Geschlecht, so grundverschieden von jenem Ideal der Renaissance, als wäre nach dem jähen Untergang des goldenen Alters mit diesem einen Schöpfungsakt ein ehernes geboren. Michelangelo erscheint wie Deukalion nach der Zerstörung der menschlichen Wesen: aus den Steinen, die er hinwirft, weckt er sich Nachkommen; aber sie bewahren die Felsnatur ihres Ursprungs. Um ihretwillen allein schon nennen wir Michelangelo den Vater des Barock.

Über das Wesen dieser plastischen Gebilde sind die Stimmen einig. Die herkulische Bildung fällt zunächst ins Auge: „mit allem Streben, der Statue die vollkommenste Wirklichkeit zu verleihen, um derentwillen er durch rastlose anatomische Studien alle Ursachen und Äusserungen der menschlichen Form und Bewegung zu ergründen trachtet, sucht er doch nur das Übermenschliche," schreibt Jakob

Burckhardt. „Ein Bild der gealterten Menschheit, die sich nicht mehr in naivem Behagen ihres Lebens im Leibe freut, sondern ihn nur als Werkzeug des Geistes gebraucht," sagt der Anatom Henke, — „diese Gestalten lassen die wirklich verständliche Beseelung des Körpers, das Spiel seiner Muskeln, die Stellung der Knochen mit gesteigerter Deutlichkeit erkennen, als wenn wir es im eigenen Körper nachfühlten." „Die natürliche Harmonie zwischen Leib und Seele, die Verkörperung des Lebens in vollem Gebrauch seiner Organe wird zur Dissonanz, wenn die Glieder getrennte Wege geführt werden, dies hierhin, dies dorthin geworfen, das dritte sich selbst überlassen." Die harmonische Schönheit der Menschengestalt nach dem Vorbild der reinsten antiken Meisterwerke ist also aufgegeben die gleichmäfsige Belebung des plastischen Gebildes durch mimische Gebärdung gesteigert, um des stärkeren Ausdrucks willen, und dies Hervorbrechen des Innenlebens durch gigantische Bildung nach Art spätrömischer Kolossalfiguren unterstützt, ja es ist so viel wie möglich ins Physische übertragen, so dass es mit der Stärke eines elementaren Naturereignisses uns entgegendringt. „Je mächtiger sich die Muskeln auf diesen Schultern und Schenkeln häufen und auf einen grossen Kraftvorrat schliessen lassen, je mehr haben wir den Eindruck der Masse, die zu nichts nütze ist, weil die Seele sie nicht mit Lust verwendet, sich also auch nicht wol und wie in ihrem eigenen Leibe darin zu Hause fühlt," meint der Anatom; aber desto zwingender entsteht auch der Eindruck

des Werdens von Innen her vor unsern Augen und des unläugbaren Zusammenhangs zwischen der sinnlich sichtbaren Hülle und dem geheimnisvollen Kern, aus dem die erste wie die letzte Regung seelischen Lebens stammt. Sowie sich der Impuls weiterstralend im Ganzen ausbreitet, so verflüchtigt sich der Hinweis auf den Ursprung, und das Leibliche an sich, das vegetative Gewächs selber scheint, das Äusserliche, der Sitz und Schauplatz des Seelenlebens. Je einseitiger das Motiv und seine Steigerung von Innen her, desto notwendiger fordert dies Festhalten des Augenblicks, dies Hängenbleiben im ganz Transitorischen eine Ergänzung nach der Seite ruhigen Bestandes und unbezweifelbarer Existenz, desto unentbehrlicher wird die Quantität der Materie, der Aufwand von Naturfülle, die herkulische Bildung und die Nacktheit der Leiber. Als ächter Bildhauer rechnet Michelangelo auch bei stärkster psychologischer Vertiefung in das Seelenleben mit der Ausdrucksfähigkeit des ganzen Körpers und aller seiner Gliedmafsen, im Zusammenwirken hier, im Auseinanderbleiben da, überall mehr als mit dem Mienenspiel allein. Deshalb kann er vollends in diesen lagernden Gestalten die Gewandung garnicht brauchen, deshalb erscheinen diese Titanen aber auch dem modernen, der Nacktheit so ganz entfremdeten Menschen so leicht als äusserliche Bravourstücke, wol gar als seelenarme und gemütsleere Gebilde. Aber gerade sie sind nichts weniger als das, wenn auch übermenschlich an Innerlichkeit und Seelengrösse, gerade sie sind künstlerische Taten in voll-

stem Umfange und Eroberungen für die Bildnerei von unmittelbarster Wahrhaftigkeit.

Ebenso entscheidend für die Kunst des Barock wie dieses Verhältnis zwischen Motiv und Körper, zwischen Mimischem und Plastischem der Einzelfigur, ist die cyklische Komposition. Es war die Vereinigung einer Mehrzahl von Statuen zu einem zusammenhängenden Ganzen geplant, das nur teilweise zur Ausführung kam, und auch so nicht einmal zur Aufstellung durch Michelangelo selbst. Vier Liegende und zwei Sitzende sehen wir an den Grabmälern jetzt, die Liegenden unten paarweis gesellt und doch einander entgegen, die Sitzenden einander gegenüber im Kontrast und doch ein Paar von Brüdern. Diese oberen sind bekleidet, Idealportraits abgeschiedener Persönlichkeiten; die unteren nackt, riesenhafte Naturwesen, deren Gebaren sich so persönlich zum Ausdruck eines ganz subjektiven Widerspruchs gegen das eigene unausweichliche Dasein zuspitzt, dass sich ein Individuum und sein Geheimnis, die Stunde seines Lebens selbst sich offenbart: Morgen und Abend, Tag und Nacht; aber diese Zeiten in einer Grabkapelle, im Angesicht des Todes, also im Banne eines unerbittlichen, alle Daseinsfreude wie alle Lebenstätigkeit lähmenden Gedankens. Der Morgen ein verzweifeltes Erwachen, des Tages Vollkraft starr, dem Hohn auf sich selber anheimgegeben, der Abend erst müde zu sanfterer Wehmut geneigt, und die Nacht, umhergeworfen, mitten in ruhelosem Seelenschmerz vom Schlaf übermannt, Erlöserin ins Dunkel der Vergessenheit zurück. Und über dem Auf und

Ab dieser wiederkehrenden Bewegung die beiden sitzenden Fürsten, zu Herren dieser Welt, zu Machthabern dieses Daseins berufen, der Denker hier, der Handler dort, mit dem Blick nach Innen und nach Aussen, aber beide erstarrt, der eine im Grübeln, der andre im Wollen, als entschleiere sich eben das Bild von Sais und zeige das Medusenhaupt des Todes.[1])

Als plastisches Werk nicht so sehr den gemalten Propheten an der Decke der Sixtina, als vielmehr diesen cyklischen Gestalten der Medicäerkapelle verwandt, erscheint auch der Moses in S. Pietro in vincoli. Auch er ist mit einer Mehrzahl von Figuren in Zusammenhang gedacht, in seiner einseitigen Behandlung nur so erklärbar, nachträglich erst — in verzweifelter Resignation — so als Hauptstück unten aufgestellt, wie er jetzt — immer unvorteilhaft — gesehen wird. Auch hier die nämlichen Grundlagen des künstlerischen Schaffens wie dort, die Steigerung der physischen Macht, mit der er ausgestattet ist, wie der geistigen Energie, mit der er den gewaltigen Ausbruch zurückhält, zum Eindruck eines Übermenschlichen. Nicht allein der Knochenbau, Umfang und Grösse der Körperformen gehen über das gewöhnliche Mafs auch der Helden des menschlichen Geschlechtes hinaus, sondern Arme und Hände zeigen anerkanntermafsen das charakteristische Leben dieser

1) Vgl. Dialogi di Messer Donato Giannotti (Firenze 1859); L. v. Scheffler, Michelangelo (Altenburg 1892) und neuerdings O. Ollendorf, Preuss. Jahrb. 81, 2 (1895).

Teile auf eine Weise hervorgetrieben, die in Wirklichkeit nicht so vorkommt. Ja, der Kontrast der Haltung des rechten Armes, der fest aufgestützt auf die Gesetztafeln drückt, und der planlosen Bewegung dieser Hand, die mit gekrümmten Fingern in die Locken des Bartes greift, dieser mimische Widerspruch ist notwendig; denn er ist kein müfsiges Spiel, sondern das unwillkürliche, mechanische Arbeiten, das Überströmen der Innervation unter der Hemmung des Willens, dessen furchtbare Anspannung sie verrät, gegen eine solche Wucht verhaltener Körperkraft noch aufzukommen mit der Herrschaft des Geistes. Man fühlt, wie bei solchem Widerspruch zwischen vorhandener Lage und vorbereiteter Bewegung die Gelenke in den Fugen knirschen, als gälte es biegen oder brechen.

Die weiblichen Gestalten, die jetzt zu beiden Seiten des furchtbar drohenden, auf seinem Tronsitz festgebannten „Jupiter tonans" angebracht sind, und, in ganzer Figur gezeigt, nur dazu dienen, den Eindruck des Übergewaltigen erst recht hervorzuheben, entsprechen als minder erfreuliche Beispiele doch dem selben Stil, der allein die Summe der anerkannten Eigenschaften, Vorzüge wie Mängel, erklärt. Die doppelte Bewegung in der Einen, die soeben auf dem Schemel nach rechts gekniet hat und aufstehend sich ebenso im Gebet mit dem Oberkörper nach links wendet, die unwillkürlich hervorgebrachten Gewandmotive der Andern, das „Grandios-Neutrale" der Köpfe, das „Unpersönliche" dieser beiden Wesen, die zwei Seiten der weiblichen Natur in vertiefter

Auffassung und plastisch gesteigert, indes nur als Folie des Heros selber geben, sie gehören einer Komposition an, deren Rechnung überall aus dem Ganzen bestimmt, auf das Ganze geht und ihre stärksten Mittel alle auf eine bestimmte Stelle wirft, die rücksichtslos dominieren soll.

Der Abfall alles Übrigen darf um so weniger befremden, als Michelangelos bildnerische Kraft sich damals (bis 1545 entstand das Grabmal) in Architektur und Malerei zugleich ergiefst: das Jüngste Gericht und die Umgestaltung des Kapitols — zwei entscheidende Aufgaben — beschäftigen ihn zur selben Zeit. Noch unter Clemens VII. beginnt er mit Entwürfen für die Altarwand der Sixtinischen Kapelle, mit deren Freilegung Paul III. 1534 Ernst macht; zu Weihnacht 1541 wird das fertige Werk enthüllt.

Die Mauerfläche, die sich darbot, ist anderthalb mal so hoch als breit. Dies Verhältnis der Dimensionen bestimmt den Charakter des Bildes ebenso mit, wie der Standort am Kopfende des länglichen, saalartigen Innenraums, ohne vortretende Gliederung an den beiden Hauptwänden, die nur durch Fensterreihen oben und Bilderreihen darunter geteilt sind. Auf dem Wege des Betrachters, der durch die Sala regia hereintretend sich auf den Altar zu bewegt, ist nur eine Zwischenpause gegeben: in dem Durchgang durch die marmornen Schranken, die den Vorraum für die Laien vom Hauptraum für die Geistlichkeit trennen. Daher die Anordnung eines höheren und

eines tieferen Mittelpunktes im Bilde, deren letzterer sich seiner Stelle gemäfs dem oberen unterordnet; daher auch die Herrschaft der Höhenaxe zwischen diesen beiden Kraftzentren über die Gesamtheit aller Körper, die auf der ganzen Bildfläche zur Erscheinung kommen.

Diese Wand ist nicht der unendlich freie Raum der Welt, in die man hinausblickt, sondern wie eine Kluft von den höchsten Höhen des Firmaments bis in den untersten Abgrund, wo die Hölle sich auftut, wie ein Spalt zwischen beiden Hemisphären des Alls, der vom Innenraum der einen Seite gesehen, nur die Tiefe eines starken Reliefs zu klarer Anschauung kommen lässt, während Wolken, Licht, Bläue, Nebelschleier oder Qualm und Finsternis das Weiterdringen des Auges hindern. Somit bleibt der gewaltige Umschwung, der sich hier vollzieht, die ewige Scheidung von Oben und Unten, die nach Joëls Prophezeihung „im Tale Josaphat" geschehen soll[1]), von der Schwelle des Schattenreiches, wo Minos und Charon ihres Amtes walten, und der Erdoberfläche, wo die Gräber sich öffnen und die Seelen ihre Leiber wiederfinden, bis zum Triumphzug der himmlischen Heerschaaren mit den Waffen Christi ganz oben, durchaus nur nach den F o r m g e s e t z e n der K ö r p e r b i l d n e r i n darstellbar, wird alles in p l a s t i s c h e r B e s t i m m t h e i t ausgemalt. Und von dem Endpunkt des einspringenden Gewölbzwickels oben bis hinunter auf das Zeichen des Altares geht die

1) Proph. Joel III, 2, vgl. auch Dante, Inferno X, 11.

Vertikalaxe dieses Zeichenreiches, als Dominante der Reliefkomposition, von der alles abhängt, was für das Auge des Betrachters in die Erscheinung tritt.

Am untern Pol dieses Magneten posaunen die Engel des Gerichts und rufen die Toten aus den Grüften der Erde, wie aus den Tiefen des Meeres empor; am obern Ende wirkt die Machtgebärde des Richters, die das bisherige Naturgesetz aller Körper aufhebt, und anstatt der Schwere dem innern Wert befiehlt, das Oben und Unten zu entscheiden. So kommt Bewegung in die Masse der Gestalten, Bewegung, die allem Erwarten widerstreitet, und das Wunder vollzieht sich, das Entsetzen hier und Seligkeit dort hervorbringt. So füllt sich die Luftregion mit Leibern trotz der Erdenschwere, ja dieses wiedergewonnene Fleisch befreit sich von allem vergänglichen Beiwerk und stellt sich, nach dem Herzen des ächten Bildners, in voller Nacktheit vor Augen, hier einzeln in mancherlei Haltung und Betätigung, dort zu Gruppen vereint, ja zu Knäueln geballt im Handeln und im Leiden. Dort zur Rechten des Gottessohnes steigen die Auserwählten aufatmend, ahnend, sehnend, jubelnd zur Seligkeit hinauf; hier dagegen, wo er abwehrt, sinken die Schuldigen, von ihrer eignen Sünden Last gezogen, dem Ort der Strafe zu; denn „die Gerechtigkeit treibt diese Scharen", heisst es bei Dante, „und wandelt ihre bange Furcht in Gier." So verzweifelt sich ihr Leib zurückbäumt vor dem Abgrund, so unausweichlich gehen sie zu Grunde. Wo aber Gewissensangst auch in diesem Augenblick versagt, da wird dem Bösen vollends

Macht gegeben, an sich zu reissen, was der Finsternis verfiel. So entsteht überall für unser, Ursach und Wirkung suchendes, Betrachten der Eindruck der Bewegung, selbst da, wo im unabsehbaren Raume, der nach unten wie nach oben sich fortsetzt, ein scheinbares Verweilen im Übergang sich einstellt. Mitten im Aufstieg und im Sturze des Gestaltenstromes breitet sich die werdende Gränze zwischen Oben und Unten, ein Hangen und Bangen in schwebender Pein, die Region der Peripetie, zum Eingang in die ewige Freude dort, zur furchtbaren Katastrophe hier.

Unten ist Alles im Werden und Wachsen oder im Verschwinden und Vergehen, in Aufruhr und Empörung oder im Bann des Unbewusstseins und des langen Schlafes seither, in klaffendem unvereinbarem Gegensatz diese Ströme des Geschehens, ein chaotisches Ringen zwischen Leben und Tod. Droben dagegen löst sich aller Widerspruch zwischen Körperschwere und Seelenschwungkraft, oder zwischen Selbsterhaltungstrieb und Gewissenslast in Klarheit und Ordnung auf. Die Massen umgeben ihren Pol in koncentrischen Bahnen wie Planeten ihre Sonne, ja im äussersten Grunde dehnt sich, wie eine Milchstrasse, noch eine letzte Sphäre, wo wir nur Köpfe noch hervorschauen sehen, von Seligen, deren Blick am Gottessohne hängt, als gewinne die Unendlichkeit nur Gestalt durch seinen Anblick, wie nur was zum Lichte eingeht auch sichtbar in Erscheinung tritt. Hier oben sind Bewegung und Beharrung Eins, weil die Ewigkeit sich auftut.

Damit haben wir abermals, wie im statuarischen Schmuck der Medicäerkapelle, dessen Höhepunkt noch die Madonna bezeichnen sollte, hier im Freskobilde der Sixtina zu Rom, das Kompositionsgesetz des neuen Stiles gefunden, — eine Schöpfertat Michelangelos. Eine Richtung durchwaltet das Ganze, und zwar, der natürlichen Wurzel alles bildnerischen Schaffens gemäfs, die Höhe. Aber sie vollzieht sich nicht in harmonischem Wachstum, im Einklang aller Teile und stetiger Entfaltung nach dem uranfänglichen Gesetz des Keimes bis zur Blüte, sondern sie nimmt den Gegensatz in sich auf und gelangt erst durch den Widerspruch, in gewaltigem Umschwung, der sie im Innersten durchwühlt, zur Abklärung im Erfolg des Dranges. Unten herrscht das Streben, oben erst Erfüllung, und zwischen Beiden erhält sich die Spannung, die erst Jedem von beiden seinen Wert bestimmt.

Es ist dasselbe Verhältnis der Teile zum Ganzen, die man in Rafaels Vermächtnis, der unvollendet hinterlassenen Transfiguration gefunden hat: unten der Widerspruch zwischen der Qual der Hilfsbedürftigen mit dem besessenen Knaben und der Ohnmacht der strebenden Jünger, die Spannung im Hinweis auf den Einzigen, der helfen kann, aber droben weilt im Lichte der Verklärung, zum Schauen des Ewigen entrückt. In Rafaels letztem Gedanken also eine Vorahnung des Neuen, das Michelangelo im Jüngsten Gericht zum Kompositionsgesetz des gewaltigsten Gemäldes erhoben hat, und zwar im Gegensatz gegen alle Eroberungen der Harmonie, gegen

alle Entdeckungen des Malerischen, die ein Tizian vor Augen gestellt oder ein Correggio in der Verborgenheit gezeitigt hatte.

Der Altarwand der Sixtinischen Kapelle gegenüber wird, wie gesagt, wol niemand den Mut haben vom „malerischen Stil“ dieses Freskobildes zu reden; denn es zeugt in der Tat nach jeder Hinsicht für das Gegenteil, bedeutet die bewusste, rücksichtslose Wendung zum eminent Plastischen. Darin liegt, rein künstlerisch genommen, erst die genetische Erklärung für die weitere Konsequenz, die damit in den Kauf genommen werden musste, eben das, was Jakob Burckhardt vom ideellen Standpunkt aus als den „grossen Hauptfehler“ dieser wunderreichen Schöpfung bezeichnet hat: „die Aufhebung jedes kenntlichen Unterschiedes zwischen Heiligen, Seligen und Verdammten“. Nacktheit gehört wesentlich zur Äusserung der erhöhten Macht, mit der Michelangelo seine Gestalten bildete, meint er; aber beide gehören, wie die Statuen der Medicäergräber uns gelehrt, auch wesentlich zur Äusserung des gesteigerten Innenlebens, zur Metamorphose der Seelen, die hier vollzogen wird; gesteigerte Leiblichkeit und ungeschmälerte Nacktheit sind die Voraussetzungen, ohne welche die Wiedergewinnung des Fleisches und die Scheidung der Geister zugleich sich gar nicht versinnlichen liefsen, nachdem einmal die symbolische Sprache der mittelalterlichen Kunst verlassen war, und die Wirklichkeitstreue der Renaissance Generationen hindurch die Grundlage alles Dichtens und Trachtens der Maler bestimmt hatte. Denkt man

sich nun aber statt des frommen Fra Angelico oder des gesinnungstüchtigen Ghirlandajo bei der Darstellung der letzten Dinge einen Bekenner des plastischen Prinzips wie Signorelli oder vollends Michelangelo, den Urheber des Schlachtkartons mit den badenden Soldaten, ja der Deckenmalerei in der Sixtina selbst, so markieren sich deutlich die Etappen der Vorbereitung für dies Neue, das sich eben damit trotz der Personalunion als wesentlich Anderes, von allem Frühern auch der Hochrenaissance unterscheidet.

Mit der Aufgabe das Jüngste Gericht auf dieser Altarwand vor Augen zu stellen, wird der Meister durch das Vorhandene selbst schon zu einer höchsten Steigerung gedrängt, im letzten Teil des grofsen Ganzen über die künstlerische Ökonomie, die bis dahin in diesem Raum gewaltet, hinaus zu gehen veranlasst, je mehr er selbst die Komposition im Grofsen zu handhaben weiss, die er bei allen Andern vermisste. Und er selbst ist mittlerweile über Alles hinweg. Die Päpste, die bis dahin sein Leben bestimmt, — Julius II., Leo X., Clemens VII., — sind dahin gesunken; die Künstlergeneration, die mit ihm das Quattrocento zur Hochrenaissance hinaufgeführt, — Bramante, Lionardo, Rafael, — sind ebenfalls dahin, kein Grosser mehr übrig als er, und die ganze Erbschaft der Ansprüche ebenso wie der Errungenschaften fällt auf ihn allein. So wird er zum Künstler der ewigen Stadt, wie kein Zweiter vor ihm es ausschliesslich gewesen, und der Sitz der Weltherrschaft, der Imperatoren wie der Päpste, überträgt all seine

Vollmacht auf den Einzigen, der aufs Neue den beiden Eltern der Renaissance, dem Mittelalter und der Antike gegenübersteht, die auf ihn als ihren Stammhalter blicken. So berät er sich mit Platon hier, mit Dante dort, ein gewaltiger Geist, der allen hergebrachten Denkweisen gleich überlegen, durch keine Rücksichten mehr gebunden, den ewigen Geheimnissen der Aussenwelt und Innenwelt ins Auge schaut, nur auf das Eine noch erpicht, ihre letzten Rätsel zu fassen. Aber es ist, wir wissen es und erwarten es nach seinem zornigen Bekenntnis nicht anders, ein Bildnergeist, der hier des Schöpferamtes waltet, und wie er dort oben an der Decke als Vertreter Jehovahs den Anfang dieser Welt und die Erstgeburten der Menschheitsgeschichte geschildert, nun hier als Vertreter Christi das Ende dieser Welt und die letzten Dinge beim Aufgehen in die Ewigkeit verkörpert. Er kann nicht anders als plastisch denken und plastisch malen; seine Kunst, die Körperbildnerin allein, führt ihm die Hand, auch wo es gilt das All zu bewältigen und die unsichtbaren Ereignisse der Geisterwelt im neuerworbenen Leibe zu versinnlichen, und zwar für Menschensinn, der noch im Irdischen befangen leibt und lebt, und wie der Meister selbst ein Jahrhundert lang plastisch zu sehen gelernt hatte. So „schwelgt er in dem prometheischen Glück“ alle Möglichkeiten der Bewegung, Stellung, Verkürzung und Verschlingung menschlicher Gestalten zu erschöpfen. Nicht die „malerischen“, wie Burckhardt meint, sondern die „plastischen Gedanken“ sind im Ganzen das Bestimmende gewesen.

Deshalb darf man überall nach dem Warum und Wie der Haltung und Wendung fragen und wird Antwort erhalten; denn kein Teil ist in dieser Hinsicht vernachlässigt. So ward der „neuen Generation himmlischer Gestalten hier der letzte Stempel aufgedrückt“, ward der Christus zu „einem breitschultrigen Heros, dessen Kopf an den Apoll von Belvedere erinnert, mit der selben siegatmenden Hoheit in den Zügen“, wie Herman Grimm hervorhebt; so „kam das Ungeheure in die Leiber hinein, das gewaltig Muskulöse“, das den neuen Stil so wesentlich bestimmt.

Kein Wunder, dass die Gedanken des Greises nach der Verkörperung des Jüngsten Gerichts sich nicht mehr fassen wollen, ohne die Berührung des Unendlichen, dass sie in keinen engern Rahmen, in keine beschränkte Hauskapelle mehr eingehen, da er zu gleicher Zeit als Architekt seine durchgreifende Tätigkeit im Grossen walten liess. Ich meine die Malereien der Cappella Paolina, wo Christus als Verkörperung eines Blitzschlages herunterfährt, umgeben von nackten Jünglingen, die gleich dem Donner durch die Wolken rollen, während unten der Verfolger Saulus, wie ein herabgestürzter Moses, sich am Boden krümmt, sein Rösslein und seine Knappen in Furcht auseinander fahren, — das Ganze dieses Bildes, wie die Kreuzigung des Petrus gegenüber, vor Allem unglücklich durch den Zwang, sich in das Breitenformat des Wandfeldes zu schicken.

Das nämliche Kompositionsprinzip, das im Wandgemälde der Sixtina auf den ankommenden Betrachter rechnet, so dass der Vorgang zwischen Himmel und Hölle vor seinen Augen emporwächst, und je näher er zum Altar schreitet, auch die Scheidung zwischen Rechts und Links in die Scheidung von Oben und Unten übergeht, — das nämliche Prinzip bestimmt zur selben Zeit Michelangelos Umgestaltung des Kapitols. Die Anlage des Platzes, wie er sie damals in den ersten Jahren Pauls III. angegeben, rechnet mit dem ankommenden Wanderer wie mit dem aufsteigenden Hügel und dem vorhandenen Senatorenpalast als Höhepunkt der gleichsam lebendigen, im Wachstum begriffenen Mittelaxe. Unten der langsam emporgleitende Aufgang (die spät erst vollendete Cordonnata), in der Mitte der Balustraden links und rechts, die den eigentlichen Platz nach vorn begränzen. Dann die Fläche mit dem Standbild Marcaurels auf ovalem Sockel inmitten der ovalen Einfassung des Pflasters mit den beiden schräg gegen den Hauptpalast gestellten Fassaden zur Seite. An der Front des Mittelbaues eine doppelte Freitreppe, von links und rechts zur Rampe aufsteigend, unter der sich eine Nische für die Kolossalstatue Jupiters öffnet, und als Dominante zwischen den liegenden, der Richtung der Aufgänge entsprechend angeordneten Flussgöttern, den Wert der Centrallinie noch einmal in plastischer Gestaltung ausprägt, während sie auf der Höhe des Palastes selbst als Glockenturm alles überragend emporschiesst. Im Centrum des Platzes, wo das Reiterdenkmal steht, zwischen

den beiden Brennpunkten der Ellipse, vollzieht sich die Wandlung zwischen den drei Dimensionen; hier weicht die Tiefenaxe, die wir bis dahin verfolgt, der Breitenansicht, in der das Ganze der obern Komposition sich darbietet, und die Breite wieder der Höhe, die im Aufbau dieser Gruppe entschieden dominiert, und an sich wieder zusammenfällt mit der Richtung der Tiefe, d. h. der Lebensaxe des Gesamtraumes.

Erst nach diesem durchschlagenden Beispiel solcher Rechnung im Grossen gewinnt auch eine frühere Anlage in Florenz ihren unzweifelhaften Sinn: das Innere der Biblioteca Laurenziana, das Michelangelo um 1523 schon entworfen hatte, wenn auch die Treppe erst am Ende der fünfziger Jahre hinzukam, also ein Werk, das als Raumkomposition mit der Entstehung des Stiles in der Skulptur der Medicäergräber gleichzeitig zur Welt kam, während der Anordnung dieser Figuren wieder die Gruppierung an der Palasttreppe des Kapitols verwandt bleibt.

Mit Recht ist auf den beabsichtigten Kontrast zwischen den beiden Räumen der Laurenziana, der Vorhalle mit der Treppe und dem Studiensaal, aufmerksam gemacht worden. Im Treppenhause wird die spannende, mannichfaltig-strebende, unruhig sich bewegende Vorbereitung gegeben, im oberen Saal dagegen waltet einfache Klarheit, Ruhe, Befriedigung. Der nämliche Gegensatz wird ebenso schon in der Eintrittshalle selbst beobachtet, d. h. zwischen der unteren Ordnung der Architekturglieder und der oberen im selben Raume, die erst mit dem zweiten

Raume auf gleichem Niveau liegt. Es ist somit dieselbe künstlerische Ökonomie, wie wir sie im plastischen Ganzen der Medicäergräber, wie im Wandgemälde der Sixtinischen Kapelle nachgewiesen, und und sie ist an dieser Stelle auch für die Architektur schon als deutliches Symptom des Barockstils anerkannt. Folgen wir nun auch in dieser Verbindung zweier Innenräume dem Gang des Besuchers und schreiten aus der engen hohen Eintrittshalle über die Treppe hinauf in den Lesesaal, so verwandelt sich auch hier im Fortschritt die Tiefe in die Höhe und umgekehrt die Höhe in die Tiefe, wir erhalten also als bleibendes Ergebnis ein Oben und Unten, genau so wie auf dem Jüngsten Gericht und auf dem Kapitolplatz, und die obere Region des Treppenhauses bezeichnet den Wendekreis, in dem sich die Wandlung vollzieht. Die Bewegungsaxe wird als Wachstumsaxe zur Vermittlung und leitet so den psychologischen Fortschritt in einander über. So erst offenbart sich in jeder Richtung der Zusammenhang mit der Wurzel plastischer Gestaltung auch hier, d. h. die Höhenaxe als eigentliche Dominante des Ganzen.

Das ist weit wichtiger als die Formensprache im Einzelnen und unterscheidet die Laurenziana prinzipiell von der Grabkapelle der Medici, die, von Einzelformen ebenso abgesehen, durchaus noch als ächtes Werk der Hochrenaissance zu gelten hat. „Als Ganzes", sagt Geymüller, „ist sie ein leichtes, herrliches Gebäude, welches das Prinzip Brunelleschischer Sakristeien auf das Geistvollste erweitert und erhöht darstellt," — also historisch in notwen-

digem Zusammenhang mit dem Bau des Giuliano da Sangallo und Cronaca an Sto. Spirito aufzufassen. „Es ist nicht blofs die reinere und vollständigere Handhabung einer untern und einer obern Pilasterordnung, was hier den Fortschritt des 16. Jahrhunderts im Verhältnis zum 15. klar macht, sondern vor Allem ein höheres Gefühl der Verhältnisse," also das, was Burckhardt „Organisation" nennt, — ein Vorzug, der wieder aus dem innersten Verständnis des plastischen Prinzips hervorgewachsen ist, und den Bildner weit über alle vom Zimmermann zum Baumeister gewordenen Vorgänger und Zeitgenossen hinaushebt.

In der weitern Durchgliederung der Innenwände waltet dann freilich die Rücksicht des selben Künstlers auf seine eigenen plastischen Gestalten, und es ist unläugbar, dass hier eine planmäfsige Zerkleinerung stattgefunden hat, die jetzt nach Beseitigung der oberen von Giovanni da Udine in Stuckrelief und Malerei ausgeführten Dekoration erst recht unvermittelt, wie ein willkürliches, aus lauter Stückwerk zusammengeschobenes Schachtelsystem erscheint, nur berechnet, die Grössenwirkung der Figuren noch zu zu steigern. So gehört diese bauliche Dekoration der Cappella Medici in eine Kategorie mit der gemalten Architektur an der Decke der Sixtina und mit der marmornen Bekleidung des Juliusgrabmals, wie Michelangelo sie in unverkennbarer Verwandtschaft mit einander gedacht.

Die Wandgliederung der Laurenziana reiht sich in chronologischer Folge dann ebenso natürlich an, wie in stilistischem Fortschritt von der Hochrenaissance

zum Barock. Schon die Einzelheiten der Grabkapelle bedeuten den Uebergang, je notwendiger sie mit den Statuen und ihrer cyklischen Komposition, von der wir keine volle Vorstellung mehr erreichen können, in Zusammenhang gedacht sind. Jedenfalls aber ist diese dekorative Wandbekleidung hier nur noch Folie des Bildwerks, nicht schon als architektonische Schöpfung im Zusammenhang mit dem Bauwerk als solchem zu verstehen. Nur die schräg ansteigenden Pfosten der obern Fenster dürfen als Symptome des Hochdranges, im Sinne der Organisation noch, aufgefasst werden, und greifen über die Gränze des Renaissancegefühles bereits hinaus.

Erst im Vorraum der Laurenziana begegnet uns die bewusste Überlegenheit in der Handhabung aller Einzelformen, die den ausschliesslichen Verehrern der Antike als Willkür erscheinen muss, weil sie dem bisherigen Sinn absichtlich zuwiderläuft. Für ihren Urheber Michelangelo beurkundet sie unzweifelhaft den entscheidenden Wandel, wo ihm diese Auffassung des Organismus zum überwundenen Standpunkt geworden war, weil er durch eigne Vertiefung einen Fortschritt erreicht hat. Er greift tiefer und will höher hinaus als die Hochrenaissance auch hier. Und wir empfangen die ebenso unzweifelhafte Bestätigung, dass sein künstlerisches Wollen sich zunächst auf die psychologische Veranstaltung, also auf die Innenseite, den geistigen Gehalt des Werkes richtet, — dass er den Innenraum anders auffasst, noch nicht den Baukörper auch nach Aussen anders gestaltet. Die Laurenziana ist nur Innenarchitektur

Michelangelos, im Anschluss an vorhandene Räume sogar; in diesen Schranken aber bietet er alle Mittel auf, die gewollte Metamorphose durchzusetzen: das Gefühl des Strebenden hier, des Befriedigten dort hervorzurufen. Nur fehlt der Eintrittshalle immer noch der abschliessende Oberbau zur Erklärung alles Übrigen. Unverkennbar ist jedoch das Vor- und Zurücktreten der Mauermasse als solcher. An der Stirnfläche der einwärts vordringenden Pfeiler stehen blinde Fenster mit der Frage, wie weit sie für bildnerischen Schmuck gedacht waren, der die Schwellung erst recht lebendig machen sollte, während dazwischen die zurückweichenden Öffnungen, gleich Wandschränken oder Kästen, mit je zwei dicht aneinander gedrängten Säulen darin, keinen Zweifel über ihre Bedeutung übrig lassen: der gewohnten Selbständigkeit dieses plastisch am freiesten entwickelten Gliedes läuft solche Stellung zuwider, sie kann also nur eine Zwangslage versinnlichen. Diese unterjochten, eingeschachtelten Säulen wirken wie invertierte Wortstellung oder eine gewaltsame Satzkonstruktion, die das leidenschaftliche Ungestüm des hervorbrechenden, ungeduldig mit der Sprache ringenden Gedankens versinnlicht. Aus Freigeborenen sind Sklaven geworden, oder umgekehrt, sie harren schon ausgebildet und lebensfähig im Schofs der Mauer, die sie gebären soll zu eigner Tätigkeit; in solchem Gleichnis würden wir etwa die Gestaltung ausdrücken, wenn die vorliegende Erscheinung nur Plastik wäre. Das eben ist es, was der Bildner Michelangelo sagen will und mit den überkommenen

Mitteln der Architektur nur durch Umkehrung der geläufigen Organisationsweise ausdrücken kann. Deshalb verfällt auch der Gegensatz zwischen unten und oben auf künstliche Wiederholung des selben Motivs in abweichendem Sinne: die lukenartige Eintiefung über den Hauptnischen ist unten als aufrechtes Oblongum mit langen Ohren gebildet, oben dagegen quadratisch mit eingeschriebenem Kreis. „Eine vollständigere Beruhigung", meint Wölfflin, „ist nicht denkbar." Aber das Neue, der triebkräftige Gedanke, der weiter wirkt, liegt in der Auffassung der Mauermasse, die sich einzieht und vordrängt, wie in Wehen. Die später (1558/59) gegebene Treppe redet diese Sprache der bildsamen Materie schon ganz konsequent; der Bildnergeist durchdringt das Geschiebe stereometrischer Formen. Michelangelo modellierte sie ganz in Thon, und es ist dem feinen Sinn Jakob Burckhardts nicht entgangen, dass Michelangelos Gebäude durch eigenen Formenausdruck dies Verfahren noch verraten. Aber das kommt später hinein. Ursprünglich war die Treppe der Laurenziana wol in Holz beabsichtigt, in einem Material also, das die Formen der organischen und der unorganischen Natur so zu vereinigen noch unmittelbarer gestattet, wie er sie Vasari aus Schachteln aufgebaut.

In dieser Zutat vom Ende der fünfziger Jahre liegt jedenfalls die Lösung des ganzen Rätsels zu Tage: Michelangelo ist auch als Architekt in erster Linie Bildner. Die plastisch ausgebildeten Formen der Baukunst versteht er zunächst, und besser als alle

Falegnami. Seine Pilasterordnung der Cappella Medici ward so ein Höchstes solcher „Organisation" der Wand. Je lebendiger sein Mitgefühl für die statuarische Regung der Säule, desto unmittelbarer verfällt er auf das wirksame Mittel, sie im Widerspruch zu ihrer eigensten Natur einzusperren. Aber die Einzelbildung der Formen, wie die Wandbehandlung sonst verraten in Florenz überall noch die Herkunft aus den Gewohnheiten der Schreiner und Zimmerleute, da Sangallo oder da Majano, in deren Hände die florentinische Baukunst geraten war. In der Laurenziana sind wie in der Cappella Medici alle Kapitelle, Basen, Konsolen, Rahmenprofile mit ihren Ausläufern scharf geschnitten, spitzig, trocken, wie in hartem Holz gedacht. So denkt er gelegentlich auch in Erz haarscharf gerandet, wie mit dem Messer.

In Rom erst kommt die Gelegenheit zur wirklichen Ausführung eines Aussenbaues; und zwar sind der Konservatorenpalast auf dem Kapitol und Palazzo Farnese die nächsten Beispiele, wo wir Michelangelo zu suchen haben. Da gilt es entschiedener als bisher auf das römische Material hinzuweisen: den Travertin, dessen innere Ungleichheit, strichweis wiederkehrende Körnigkeit und Durchlöcherung keine haarscharfen Formen verträgt, wie die Pietra serena, oder zarte Blattbildung begünstigt wie der Marmor. Grade diese Höhlungen und Bruchstellen aber offenbaren die Entstehung des Travertin, veranschaulichen die Versteinerung des Flüssigen und lassen uns fast in die Lebensadern, die einst die weiche Masse durchzogen, ins Pulsieren der warmen Schwefelquellen

hineinblicken, — so dass der Künstler, der mit diesem Material zu tun hat, hier zu einer Auffassung des Gesteines von Innen her gradezu genötigt wird, wie nirgend anders. Wer je beim Sturz des Anio zwischen den Travertinwänden von Tivoli das Wühlen des Wassers beobachtet hat, oder das Brodeln der Solfatara, die Verkalkung der strömenden Adern oder das unablässige Wachstum der Tropfsteinhöhlen, der begreift, wie der Verkehr mit dem Travertin an seiner Geburtsstätte dazu führen muss, von dem tektonischen Gefüge der Mauern, von der gewohnten Schichtung der Quadern, von den immer noch cyklopischen Erinnerungen der Rustica vollends abzusehen, und statt dessen den gewachsenen Stein als bildsamen Stoff, als einheitlich zusammenhängende, noch von innen regsame Masse zu denken, ihre Selbständigkeit als Naturwesen anzuerkennen, das nur des Antriebes einer Schöpferkraft bedarf, um aus sich selber die Form zu gestalten, die „als Urbild in ihr schlummert". So versetzt sich der Bildner Michelangelo in die gewachsene Masse selbst, durchwaltet mit seinem Willen die Naturkraft und haucht sie an mit seinem Odem, dass sie vollends lebendig werde zum Vollzug seiner plastischen Gedanken.

So reden auch die Einzelformen in Rom eine andere Sprache. Das berühmte Säulenkapitell am Konservatorenpalast mag statt aller Beispiele dienen, von der Muschel droben im Fenstergiebel noch gar nicht zu reden. Hier ist die Geburtsstätte des „Ohrwaschlstils", wie die Münchener sagen. Volltönender kehren die Motive der Laurenziana wieder. Auf

dem Kapitol werden in der Halle des Erdgeschosses die Säulen unter gerades Gebälk mit starker Obermauer gejocht und ganz gegen die grossen Pfeiler der Hauptordnung gedrängt, die ihrerseits durchgehend sowol die Raumöffnung unten als die geschlossene Wand des Obergeschosses umspannt, ja zusammenquetscht. Das verraten deutlich die gestreckten Fenster, die mit dem Intervall unten ein Ganzes bilden, das sich im Rundgiebel (mit jener Muschel darin) abschliesst. Es ist ein unbefriedigtes Streben von unten empor, das erst im zusammenfassenden geraden Gebälk der Hauptordnung Beruhigung findet, wie unter einer reinen Herrscherstirn, mit seiner Einordnung in einen bewussten Zusammenhang, zur Klarheit gedeiht.

Damit stossen wir auf das innere Prinzip der Komposition: den Hochdrang, der bei einer hofähnlichen Einfassung des Kapitolsplatzes durch seitliche Hallen hüben und drüben, wie sie beabsichtigt war, natürlich bei diesen Nebenpalästen sich einem andern Prinzip unterordnen musste, nämlich der Breitenaxe, die ihrerseits in der Mitte, dem Denkmal inmitten des Platzes entsprechend, sich der Dominante der Gesamtkomposition d. h. der Tiefe einfügen und der Vertikalaxe am Hauptpalast unterordnen soll, wie wir oben schon angedeutet haben.

Die entscheidende Ausprägung des Hochdrangs für den Baukörper als solchen findet sich aber am Palazzo Farnese. Soweit an dem vorhandenen Bau des Antonio da Sangallo eine solche Durchführung neuer Stilprinzipien noch möglich war, ist hier Alles

aufgeboten, worauf Michelangelo hinaus wollte. Die Steigerung der Frontalhöhe zunächst. Wuchtig und schwer genug waren die Formen Sangallos schon, aber immer noch mit sich selber eins, wie die besten Römerwerke auch; vollendet und in sich abgeschlossen wäre der Eindruck gewesen, aber keine Äusserung eines Gesamtlebens von Innen her, in dem gleichwertigen Übereinander kein Aufschwung aus eigner Kraft. Es ist wieder der Ausdruck der Innerlichkeit, den Michelangelo entbehrt, und durchführt, selbst auf Kosten der gelungenen Leistung des Vorgängers, auf dessen gedrungene Proportionen nun erst der Schein der Gedrücktheit fällt, nachdem Michelangelo darüber hinausgegangen. Bei Sangallo wäre das erste Geschoss, als Piano nobile in der Mitte, der vorherrschende Bestandteil geblieben. Michelangelo fasst die Selbständigkeit aller Geschosse zu einem Höheren zusammen, so dass sie zur Vorstufe von beschränkter Genügsamkeit werden, vereinigt sie auch hier unter einer glatten hohen Stirn mit dem mächtig schattenden Kranzgesims als Abschluss. Und was wohnt hinter dieser steinernen Stirn, die so hochragend und fest die gewaltige Krönung des Ganzen trägt, was leuchtet in ihrer klaren unbeweglichen Fläche, wenn nicht die Überlegenheit des denkenden Geistes, die über das wechselnde Getriebe des Lebens drunten hinausreicht?

Und was nach Aussen Hoheit und Ruhe zugleich, wie die Stirn des Olympiers, das ist gewollte Bewegung und höchste Kraft nach Innen zu, wo die Gebärde der Gedanken zu Tage tritt. Bewusste

Tätigkeit des vernünftigen Wollens führt aus der materiellen Befangenheit, die selbst der Grofsheit des römischen Altertums noch anhaftet, empor: — so denkt Michelangelo über Sangallo hinaus; sein Obergeschoss des Hofes drinnen sagt es.

Er setzt auf die beiden ruhig ernsten, nach Römerart sicher in sich selbst beruhenden Geschosse dieses Hofes ein so lebendig bewegtes, mit allen Formen nach oben drängendes Drittes, das doch in seinen Bogenformen und Durchbrechungen schon das vorbereitende Gefühl des Abschlusses verrät, ein unbefriedigtes Drängen, das im Kampf mit höher liegender Masse die Vollendung des Ganzen einträgt. Deshalb will dem Geniesser des harmonischen, auch in seinem Mafshalten woltuenden Renaissancegefühles unten diese Zutat Michelangelos droben nicht mehr in den Sinn; sie erscheint ihm wol als Gewalttat, so sehr er — von den Nischen der Laurenziana herkommend — auch ihre Sprache versteht, ja von dem subjektiven Gefühl in diesen gedrückten Bogen, in den gestreckten Gliedern, in den gequetschten Öffnungen und den gebrochenen Verdachungen unmittelbar ergriffen wird. Das objektive Dastehn dieser Hallen Sangallos bekommt einen Hauch eisiger Kälte gegen den persönlichen, ganz individuellen Formendrang droben.

Die ausgesprochene Vorherrschaft der Höhenrichtung, die so in letzter Stunde über den Bau der Farnese gekommen, konnte auch die Erscheinung des ganzen Palastkörpers nicht mehr durchgreifend bewältigen. Dazu überwog die Breitenausdehnung

des Kolosses schon allzu sehr, die „solche Herberge des römischen Adels“ mit seinem Dienertross mit sich brachte. Aber wenn auch ebenso nachträglich wie am Äussern ist der Hochdrang auch im Innern noch bei der Raumbildung tätig gewesen. Das Hausgesetz des Bildners bemächtigt sich ihrer überall da, wo es gilt der Persönlichkeit des Hausherrn selber, in die der schöpferische Künstler seine Sinnesart hineinträgt, Ausdruck zu leihen. Da steckt auch die Triebfeder des Neuen, die den bisherigen Palastbau von Innen her verwandeln sollte. Michelangelo zeigt in den Sälen, die er anordnet, dass er tiefer greift und höher hinaus will als der Letztling der Hochrenaissance, dessen Werk ihn einengt. Er schafft hier den oblongen Saal von möglichster Grösse und Höhe, aus einem Stück, der allein den adäquaten Ausdruck der Würde, der Erhabenheit des Charakters ermöglicht, den er, der überlegene Genius, dem innersten Bedürfnis dieser Generation vermittelt. Über das zerschlagene Glück des goldenen Zeitalters kam er selbst nur im Zusammenraffen der eigenen Kraft hinaus, sich selber die Rettung dankend; sie ist es, die er strebend eben hier durchsetzt und in der Folge auch hochhält als wolverdienten Preis.

Das Verlangen des Meisters geht, wie in den Statuen der Medicäerkapelle und im Jüngsten Gericht, auch hier im Raumgebilde auf die Steigerung ins Übermenschliche. Und wie dort in den Werken der späten Römerzeit, dem Heraklestorso, den er noch als Greis mit seinen Fingern liebkosen gieng, wo das Auge nicht mehr reichte, den Flussgöttern,

denen er den Ehrenplatz auf dem Kapitol zugedacht, dem Laokoon, dessen tragischer Gewalt ein Widerhall in seinem tiefsten Innern entgegenkam, fand er hier das Vorbild in den Palasträumen und Thermensälen, den Überresten der Kaiserbauten Roms. Ein besonders wolerhaltenes Beispiel der Diocletiansthermen hat er selbst später zur Kirche S. M. degli Angeli ausgebaut.

Einen solchen Raum im Baukörper des üblichen Renaissancepalastes zu schaffen, war aber nur möglich durch Überhöhung des sonstigen Durchschnitts der durchlaufenden Geschosse, d. h. etwa auf Kosten des darüberliegenden Mezzanins, das man einzuschieben schon hier und da gewohnt war. Man könnte versucht sein, einer solchen Absicht auch die Steigerung der Obermauern am Palazzo Farnese beizumessen, aber das zweite Stockwerk eignete sich nicht sehr zur Verwirklichung des neuen Ideals, da nur das Piano nobile zur Repräsentation bestimmt war. Die Ausbeutung eines darüber oder darunter gelegenen Zwischengeschosses zu Gunsten eines Saales ergab indessen immer nur mässigen Zuwachs an Höhe; eine volle Befriedigung schien erst durch vollständige oder doch annähernde Verwertung zweier Geschosshöhen erreichbar. Hier liegt die Verbindung zwischen Michelangelo und seinen Nachfolgern Giacomo da Vignola und Giacomo della Porta, die solchen Raum, die berühmte Galleria Farnese, nachträglich noch eingeführt haben, freilich als ebenso erzwungene Zutat, die sich als Einschiebsel verrät.

Eine Hauptfrage, die mit dem Hochdrang und

der Weiträumigkeit eines solchen Saales gleichermafsen zusammenhängt, ist die der Beleuchtung. Und diese ergiebt ihre verschiedenen Möglichkeiten erst aus der Lage dieses Raumes im Baukörper der Paläste. Die Vorbilder in den antiken Bauwerken haben seitliches Oberlicht unmittelbar unter dem Gewölbe. Im Palastbau nach bisherigem Brauch der Renaissance muss gerade auf diese wirksamste Form der Beleuchtung, die den Grundgedanken der Raumgestaltung wesentlich charakterisieren hilft, verzichtet werden. Zunächst galt es jedenfalls einen solchen Hauptsaal dem Haupttrakt des Palastes gegen Platz oder Strasse, also hinter der Fassade einzuordnen, so dass entweder die eine Schmalseite des Oblongums, dem Eingang gegenüber mit Fenstern durchbrochen wurde, oder aber so, dass eine Langseite des Rechtecks, in die Frontmauer fallend, eine ganze Reihe von Fenstern erhielt. Im erstern Fall war die Tiefenaxe, im zweiten die Längsrichtung die Dominante des Raumes, und darin sind wesentliche Unterschiede vorbereitet, die durch Erfahrung erst zum deutlichen Gefühl entwickelt werden konnten. Die Erfüllung des Ideales aber, mit dem feierlichen Oberlicht von beiden Seiten her, ist nur in eigner Gestaltung ad hoc erreichbar, in einem Mittelbau, der, wenn nicht ganz frei gelegen, doch die anstofsenden Teile des Traktes mit seinem Lichtgaden überragt.

Diese Bildung gehört der bewussten Raumgestaltung des Barockstiles an, wie andrerseits die Konsequenz der doppelten Fensterreihe an einer Seite den Fassadenbau betrifft. Da berührt sich Michelangelos

Ausbau des Palazzo Farnese wieder mit seinen Gedanken am Konservatorenpalast des Kapitols, wo wir statt zweier übereinander geordneter Geschosse, wie die Hochrenaissance sie beibehalten hatte, schon eine einzige Hauptordnung gefunden haben, wie auch Palladio sie für seine grossartigsten Monumentalbauten adoptiert. Die Weiterführung dieser Aufgaben fiel den Nachfolgern Michelangelos zu.

Aber das Ideal des Innenraumes, das vom Mittelpunkt des Baues her die ganze übrige Anlage verschieben oder umgestalten sollte, dürfen wir aller Wahrscheinlichkeit nach Michelangelo selber beimessen, je mehr er allein die Persönlichkeit war, das Grundgefühl seiner Zeitgenossen in Rom, und auch nur der Grössten unter ihnen, zum Bewusstsein zu bringen und so dem künstlerischen Wollen der Baukunst einzuverleiben.

Die kraftvolle Persönlichkeit jener Tage sucht in solchem „Raum aus einem Stück" das Spiegelbild ihres Selbstgefühles, das über die Sphäre des eigenen Leibes hinausgreift, in weiteren und höheren Umkreis ausladend, so dass sein Schalten und Walten sich über Allen geltend macht, die diesem Raume nahen. Deshalb behängt man sich nicht allein mit reicher Fülle von Stoffen, zur Erweiterung des zugehörigen Volumens, mit einer mehr oder weniger schwerfälligen Masse, die bei jeder Bewegung den Aufwand der Muskelkraft bemerklich macht, aber auch jeder Tätigkeit der Gliedmafsen die leichte Freiheit verwehrt, um ihr Würde zu verleihen, — sondern man prägt diesen Rhythmus des Benehmens

und des Vortrags schwülstiger Redekunst, auch der Raumgestaltung selber auf. Unten wird durch Holzgetäfel in dunkler Farbe die Geschlossenheit aufrecht erhalten, gleichsam zusammengenommen; so steigt die umschliessende Masse ringsum empor. Gegen die Decke zu beginnt die Schwellung, sei es in flacher Balkenlage, sei es in tonnenähnlicher Wölbung, einander zuzustreben. Und wie sich hier von beiden Hauptwänden her der plastische Drang in der Höhe begegnet, im Austausch mit den Ausläufern der Schmalseite beruhigt, so recken und strecken sich die Strebungen an der Holzdecke hinüber und herüber, nur in der Mitte ein Hauptfeld oder eine Gruppe von kleineren umspannend. In solchen Räumen muss man nicht sofort „überwältigende erdrückende Verhältnisse" sehen, wie Wölfflin aus heutiger Empfindlichkeit heraus sie nennt, sondern eher das Vorrecht der Architektur erkennen, „das Lebensgefühl der Epoche ideal zu erhöhen, das zu geben, was der Mensch sein möchte," das ihr sonst doch zuerkannt wird. Ich habe es hier ebenso gemacht, d. h. das Raumgebilde ausgedichtet. auch ohne ein sicheres Belegstück im Profanbau von Michelangelo selbst aufzuweisen. Wir müssen uns an dieser Stelle erinnern, dass wir den oberen Abschluss der Laurenziana entbehren, dass aber eine alte Tradition Michelangelo solche Deckengebilde beimisst, deren Autor wir, wie bei jenem Prachtstücke der Lateransbasilika, nicht kennen.

Der Holzstil in der Wandbehandlung des Treppenhauses der Laurenziana würde seine beste Motivie-

rung finden, wenn wir solch ein Deckengebilde hinzudächten, das den Kräftedrang vor- und rückwärts tretender Glieder zum Ausgleich brächte. Die Decke des Lesesaales soll ohnehin nach seiner Idee von Tassi uud Caroto geschnitzt sein. In Rom aber hat die bisherige Forschung gerade die Innenbekleidung der Palasträume so vernachlässigt, dass erst Spezialarbeit das nötige Material für die hier postulierte Lösung erbringen kann.

Noch in einem Punkt hat Michelangelos Anteil am Palazzo Farnese der folgenden Generation ein Vermächtnis hinterlassen, das die späteren Nachfolger erst verwerten lernten: sein Gedanke war, den Stadtpalast der Farnese mit der jenseits des Tiber gelegenen Villa Farnesina, durch eine Brücke über den Fluss und Gartenanlagen hüben wie drüben zu verbinden, so dass man mit einem Blick die ganze Ausdehnung überschauen, in einer Richtungsaxe durchwandeln sollte. Dieser Plan, der sich der Umgestaltung des Kapitols künstlerisch anschloss, war wieder ächt römisch, im Geist antiker Kaiserpaläste, wie die Orti Farnesiani am Palatin, gedacht; aber er kam damals nicht zur Ausführung.

Neben diesem weit umfassenden Prospekt für die Lebensaxe eines Weltgebieters auf Erden steht nun das Gegenteil, die strengste Koncentration für das gewaltigste Gotteshaus der Welt, der Petersdom. Hier erst können wir den vollen Ausdruck der Absichten erwarten, die Michelangelo für den Baustil gezeitigt hat. Gleichzeitig mit dem Palastbau der Farnese trat er auch hier das Erbteil des

Antonio da Sangallo an, als dieser 1546 gestorben war.

Auch hier bewährt sich der Übergang aus der Hochrenaissance, aus der Sangallo mit seinen Plänen, so sehr er Michelangelos Entwurf für S. Lorenzo verwerten mochte, bis zuletzt nicht herausgetreten ist, unmittelbar in die Kunst des Barock. Michelangelo hat den römischen Kaiserbauten etwas abgelernt, was der lombardisch, gotisch, im leichten Backsteinbau mit möglichster Sparsamkeit an Material geschulte Bramante nicht gelernt hatte, so dass seine Galerien zum Belvedere, wie seine Pfeiler für S. Peter mit Einsturz drohten: den Massenbau der Imperatorenstadt, im Unterschied vom Gliederbau der mittelalterlichen Konstruktion. Bramante hat den Innenraum, die Ideale spätrömischer Raumkunst wol erfasst, aber nicht den Kern, der solche Spannweiten ermöglichte. Er glaubte seine wundervollen Raumgedanken im grössten Mafsstab mit dem Erbteil der gotischen Schule bewältigen zu können. Michelangelo dringt bis zum Kern der baulichen Masse römischer Ruinen durch und vollzieht in der Wiederaufnahme des Massenbaues den entscheidenden Schritt, der dem durchgreifenden Unterschied des Barock von allem Bauwesen der Hochrenaissance zu Grunde liegt. Er verbraucht als Unterlage für seine Absichten ein Quantum von Materie wie keiner seiner Vorgänger an diesem Bau getan, verfährt somit als Baumeister genau so, wie wir ihn als Bildner an den Grabmälern der Medici, als Maler im Jüngsten Gericht verfahren sahen.

Den Kern aus Backstein, und Gusswerk gar, umkleidet er mit Travertin; wie er als Bronzebildner zu denken gewohnt war, kommt die Füllung nicht in Betracht: für die struktive Idee ist das erscheinende Material, das ästhetisch wirksame nur, allein entscheidend. Nun greift der Bildner wie der Erdgeist selber in die Masse von Travertin, und am Tiberstrand erwächst ein Centralbau nach durchaus plastischem Ideal.

Die ganze Umgestaltung, die er als getreuester Fortsetzer Bramantes dem Werk seiner Vorgänger angedeihen lässt, beweist, dass hier die entscheidende Tatsache für Michelangelos Baustil zu suchen ist.

Er hat aber auch den römischen Wunderwerken den Sinn für einheitlich geschlossene Räume von grössten Dimensionen abgelernt. Sein Plan übertrifft alle früheren an Einfachheit und Klarheit zugleich. Die Entwicklung der Nebenräume ist nichts als die unmittelbare Konsequenz der Mittelkuppel, die ohne jene gar nicht bestehen kann. Es ist die anerkannt knappste Lösung eines Problems, das Jahrhunderte hindurch die grössten Techniker beschäftigt, die Baumeister der Hochrenaissance vollends in Atem gehalten hatte. Ihm gelingt es, weil er als Bildner gar nichts anders denken kann, als organische Körper, wenn auch fühlbar gegliedert, doch in strengstem Zusammenhang eines Ganzen, das keine Vielköpfigkeit verträgt, keiner Selbständigkeit mannichfaltiger Teile auseinander zu gehen gestattet.

Deshalb bleibt die Hauptsache, die zunächst zum Verständnis dieser künstlerischen Schöpfung erfasst

werden muss, die unbedingte Herrschaft des Höhenlotes als Dominante. Es liegt die innigste Verbindung der aufwärts gerichteten Vertikalkraft mit der stofflichen Masse des Baues vor, und diese Einheit der Raumbildung findet ihre befriedigende Erklärung mit allem, was daraus folgt, nur in der Auffassung des Höhenlotes als der Axe des Wachstums, gleich wie an einem organischen, aus dem Grunde emporwachsenden Geschöpfe, also in einer letzten Vertiefung aller Begriffe von Organisation, die auf den innersten Kern des Raumgebildes zurückgeht. Hier wird die Centralstelle des Innern, an der alle Axen sich schneiden, aus der alle Ausdehnungen hervorgehen, auch zur Keimzelle des Organismus; von hier aus waltet die schöpferische Idee des Bildners, Raumvolumen und Körpermasse durchzugestalten.

Als Grundidee in Michelangelos St. Peter giebt sich demnach die Übertragung seines plastischen Prinzips auf die Architektur der Renaissance zu erkennen, deren Vermächtnis hier in ihrer höchsten Aufgabe unter seine Hand kam. Sein Verfahren läuft auf eine rücksichtslose, strengstens konsequente Durchführung bildnerischen Schaffens hinaus, und zwar vom Innersten des Raumgebildes her. Und wenn sich sein Schaffen als Architekt bisher schon, wie wir gesehen, überall als Anwendung organischen Gestaltens nach Analogie der statuarischen Kunst charakterisierte, so dringt er hier im Centralbau von S. Peter zur stärksten Verinnerlichung dieser Analogie vor, da keine Aufgabe sonst sie so vollständig erlaubte, und erhebt sich damit zu einer Auffassung des Bau-

werkes als Organismus, wie es die höchsten Meister der Renaissance, des Mittelalters wie des Altertums nicht vermochten.

Nur so entspringen auch alle Eigenschaften, die hier und da hervorgehoben worden und sich sonst wol zu widersprechen scheinen, aus einem einheitlichen Grunde und erklären sich aus Einem Prinzip. Nur darf man natürlich die subjektive Eigentümlichkeit auch der bildnerischen Kunst Michelangelos nicht ausser Acht lassen. Es ist, wie in Cappella Medici, der Bildner des Barock, der hier denkt; wir dürfen nicht erwarten, dass er den persönlichen Stil verläugne, zu dem er in der Darstellung des Menschenleibes als Bildhauer hindurchgedrungen war.

Von diesem Standpunkt aus ist vor allen Dingen die weitere Raumbildung zu betrachten. Das Absehen auf einen einzigen möglichst grossen Raum, als den eigentlichen Sitz der Höhe und ihrer Centralgewalt, hat doch nicht ganz so, wie man gesagt hat, einen „Raum aus einem Stück" ergeben. Alles umher ist allerdings drinnen nur unmittelbare Vorbereitung auf den Kuppelraum in der Mitte, wie draussen nur so weite Ausladung als dieser Hochdrang zur festen Verkörperung in solcher Quantität von Materie braucht. Aber diese Vorbereitung des Hauptraumes ist eben doch als solche sichtbar und deshalb fühlbar geworden; um den einheitlichen Dom, in dem die bewusste Seele wohnt, lagert sich in Halbdunkel unten herum eine Art Bildungssphäre, wie die Regionen des Unbewussten, in denen mehr die physischen Mächte walten und die Organisation der niedern Sinne zu

spüren ist. Grade durch diesen Aufwand von mehr Stoff und Kraft, als zum Vollzug des klaren Willens allein unentbehrlich wären, bekommen wir das Gefühl des sichern Beruhens im Grunde der durchgehenden Naturgesetze, bekommen wir mit räumlichen und körperlichen Mitteln die Versinnlichung der dauerhaften Unterlage, aus der auch der Willensenergie noch fortgesetzte Stärkung ihres Aufschwungs zuwächst. Ihr Dunkel erst hält der Helligkeit der Kuppel selbst die Wage.

Das ist meines Erachtens auch nicht anders bei Michelangelos Ausgestaltung des grossen oblongen Saalbaues der Diocletiansthermen zur Kirche S. M. degli Angeli, die 1561 entstand. Er hat auch hier zu den Seiten des „Hauptraumes aus einem Stück", dessen Vorherrschaft zweifellos gesichert war, die Reihen dunkler Kapellen angeordnet, die hernach im 18. Jahrhundert wieder zugebaut worden sind. Wir müssen also nicht mit der jetzigen Redaktion durch Vanvitelli, sondern mit der ursprünglichen Michelangelos rechnen, und deshalb Burckhardts Ausdruck „Raum aus einem Stück", den Wölfflin adoptiert hat, vielmehr dahin ergänzen, dass eine fühlbare Begleitung durch dunklere Seitenlagen in der untern Region stattfindet. Sie bilden auch das notwendige Gegengewicht für die Wucht des Hochdranges gegen das Gewölbe des Hauptraumes zu, wie die Zufuhr des Oberlichtes auf solcher Höhe. So erst erklärt sich auch das Innere des Gesù.

Mit der unbedingten Monarchie des Kuppelraumes in S. Peter verbindet sich die Einführung einer einzigen

Ordnung in der Gliederung des Innern. Über alles menschliche Mafs hinaus gehend beherrscht sie die ganze Wucht der aufgewandten Masse und steigert den Ausdruck ins Übermenschliche. Die Verstärkung der aufgemauerten Kerne gränzt an die Moles Hadriani, das Pantheon Agrippas und die unverwüstlichen Kolosse der Caracallathermen; aber der Umriss der Kuppelpfeiler erscheint nach Aussen wie das tiefgefurchte und mit scharfen Vorsprüngen bewehrte Pfeilerbündel gotischer Kathedralen, so völlig anders auch die Einkleidung mit römischen Baugliedern sich ausspricht. Mit der Formensprache der Antike allein vermag man dem Kern ihres Wesens nicht gerecht zu werden; denn in ihm lebt eine energisch zusammengeraffte Anstrengung, die Selbständigkeit eines subjektiven Wollens, das die Kaiserzeit nicht kennt. Wie Ausstralungen dieser Kraft breiten sich die Zwickel zwischen den weitgespannten Bögen aus, und deutlich betont die innere Gliederung des Tambours[1]), wie die Kuppelschale, das nämliche Gesetz, das die Gotik selbst in Italien eingebürgert hatte: die Unterscheidung der aufsteigenden Kraftlinie von dem füllenden Sichausbreiten dazwischen.

Ebenso in der äusseren Erscheinung dieses Riesenorganismus. Ringsum waltet die Rücksicht auf die krönende Kuppel. Von Unten an strebt Alles nach Oben. Nach Beseitigung der Umgänge,

1) Bekanntlich gedieh Michelangelo selbst nur bis an den Kuppelring; aber sein Modell darf auch für das Weitere berücksichtigt werden.

die Bramante beabsichtigt hatte, sind die Absiden um ein und ein Drittel Meter hinausgerückt, und die einspringenden Winkel zwischen den Kreuzarmen bleiben, obgleich sie durch schräge Wände abgestumpft werden, als Einziehungen des Baukörpers fühlbar, der festgeschlossen ringsum bis auf den Eingang vorn alle Beziehung zur umgebenden Raumsphäre ablehnt. Dazu kommt dann am Äussern der gewaltigen Travertinmasse die Durchführung des korinthischen Pilastersystems wie im Innern, dazwischen in den Mauerflächen abwechselnd je zwei und je drei Fensterrahmen über einander, die das Aufstreben erst recht beleben, ja durch den Wechsel in Unruhe halten, und über dieser Kolossalordnung doch noch eine Attika, die das Gefühl des unbefriedigten Dranges und die Vorbereitung eines weiteren Anlaufs über alles Erreichte hinführt. Selbst an der Fassade, die kein selbständiges Ganze werden, sondern sich dem Ganzen einordnen sollte, ebenso. Die Front ist durch zehn Säulen von gleicher Höhe und Ordnung geschmückt, in ihrer Mitte tritt ein viersäuliger Giebelbau heraus; aber dieses Giebeldach weist nur weiter auf die Attika mit Balustrade und Statuenschmuck, auf die kleineren Nebenkuppeln, die darüber hervorsehen, und sich ihrerseits wieder der grossen Hauptkuppel unterordnen, die erst Abschluss und Befriedigung giebt, — gleichwie die Heldengestalt Laokoons die Hauptsache bleibt zwischen seinen beiden Knaben.

Über dem festen Mauerringe der Vierung erhebt sich zunächst der Tambour, der von sechzehn Pfei-

lern gebildet wird, aussen durch gekuppelte Säulen mit verkröpftem Gebälk hervorgehoben, so dass sie wie lebendige Träger zusammen wirken. Denken wir sie, wie beabsichtigt, mit Statuen bekrönt, so ist, trotz aller antiken Formensprache, die Anwendung des gotischen Prinzips für das Gefühl ebenso deutlich, wie in den Rippen der Kuppel, die hinter ihnen emporsteigen, gleichgut ob die konstruktive Funktion dem Strebesystem entspreche oder nicht. Und diese wieder ordnen sich ebenso der Laterne aus ebensolchem Säulenkranz unter, bis zur letzten Gipfelung der allherrschenden Dominante in Kugel und Kreuz. Die überhöhte Kuppelschale mit der Laterne ist im Gedanken unverkennbar von der gotischen Vollendung des Florentiner Domes, dem heimischen „Chupolone“ abhängig, wenn auch in der Ausführung und in den Verhältnissen natürlich, in der Rundung der Grundform wie im Schwung der Kurve weit überlegen. Das Übergewicht der Wölbung über dem Tambour und die unnachahmliche Spannung der Kuppellinie charakterisieren allein schon den Unterschied von Bramante, wie von allen Entwürfen der Hochrenaissance sonst. Bramante dachte den Tambour als offenen gleichmässig umlaufenden Säulengang mit Statuen darauf, über dem die leichtgeschwungene Kalotte hervortrat, deren „niedrigere aber feinere Wölbungslinie“ das glückliche Lebensgefühl seiner Tage in unvergleichlicher Klarheit wiedergab; aber sie bedurfte auch der stolz aufsteigenden Türme als Begleitung auf den Ecken des Quadrates, und hätte mit ihnen dann ein Ganzes

von idealer Schönheit im Sinne der reinsten, vielgliedrig ineinander greifenden Harmonie gebildet. Eine weit mannichfaltigere Wirkung noch dachte Antonio da Sangallo zu erzielen, dessen vielgestaltige Auflockerung des Baukörpers mit ihrer komplicierten Abhängigkeit aller Glieder nur in bildlicher Anschauung von weiterm Abstand aus zur selben Zeit zusammengefasst werden kann.

Die Ideale der Hochrenaissance waren malerisch gesonnen, das Michelangelos ist plastisch im höchsten Sinne. Er leitet strengstens zur statuarischen Unabhängigkeit zurück. Der geschlossene Baukörper, der sich schon im schwellenden Anlauf unten als von Innen her gewachsener verkündet, sondert sich ringsum selbständig von der Umgebung und steigt, nur dem Bildungsgesetz seines eignen Wesens folgend, zur höchsten Spitze hinauf, die keine Loslösung einzelner Teile vom durchgehenden Zuge neben sich duldet, so weit sie nicht Unterlagen weiterer Vervollkommnung nach Oben zu bedeuten. So wirkt sie von allen Seiten, wie die Gruppe des Laokoon für ihren Standort wirken muss.

Und wie im Äussern die Einheitlichkeit des Gewächses in strenger Plastik gewahrt ist, so im Innern die Einheit des Bewusstseins über den untern Regionen des Seelenlebens; wie die Herrschaft des Wagenlenkers über sein Viergespann, um ein platonisches Gleichnis im Sinne Michelangelos zu wählen, liegt die Einheit des Lichtes im Kuppelraum, der sich auch so, im Austausch der Innenwelt und Aussenwelt,

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

als Haupt des Ganzen, als der Schauplatz des höchsten Lebens bewährt.

Auch in diesem Architekturwerk Michelangelos, dem Einzigen, das er ganz wenigstens im Modell vollendet, waltet also das nämliche Kompositionsprinzip, wie im Jüngsten Gericht, das er gemalt, und in den Grabmälern, die er gemeisselt: unten ein unbefriedigtes Streben, ein dunkler Drang des Wachsens und Werdens, der mit sich fortreisst, aber nicht in die Breite sich verlierend, nicht in die Tiefe unklar sich verzettelnd, sondern zur Höhe drängt, zum Sieg emporführt, wo wirklicher Erfolg, der Mühen wert, grofsartig und erhebend sich darstellt. Da liegt auch der Unterschied vom gotischen Hochdrang sichtbar vor Augen: die zahllosen Einzelgebilde eines gotischen Bauwerks, dieses wie aus einem Stück herausgehauenen Steinmetzenbravourstückes, weisen mit ihren Spitzen in stetiger Verjüngung ins Unbestimmte weiter, nur immer hinauf, wo in Luft und Licht ihr eigner Körper sich verzehrt. Hier ist nur eine Höhe, nur ein Körper, von beträchtlicher Wucht und Fülle, eine Grofsmacht des Geistes, die ihren Leib als unveräusserliches Besitztum mit hinauf nimmt. Auch im Aufstieg der Kuppel verkündet sich die Ganzheit und Geschlossenheit des plastischen Ideals, nirgends Vereinzelung der Funktion zu angestrengter Leistung und erstarrter Gebärde wie im mittelalterlichen Strebesystem, sondern Rundung und Schwellung der ungebrochenen Form, die alle Grofsartigkeit der römischen Antike in sich aufgenommen hat, und doch Spannung, Willensäufserung, Innervation, also Energie

von Innen her bis zuletzt bewahrt. Und die gleiche lebendige Befriedigung im Hinuntergleiten bis an die Region des Strebens, und bei der Wiederkehr zum Gipfel empor, — der volle Preis des Ringens für jeden, der von Unten her nach Oben drang aus eigner Kraft.

Fassen wir darnach den Sinn des neuen Stiles, der in allen Werken dieser letzten Periode Michelangelos waltet, seitdem das Glück der Hochrenaissance dahingesunken war, zusammen, so lautet er nicht mehr wie damals: „Schönheit ist Harmonie“, sondern „Schönheit ist Kraft“, und spricht in allen seinen Äufserungen aus einem Bildnergeist.

Kein Wunder, dass der Tempel des Höchsten allein das statuarische Wesen so vollkommen offenbart; denn diese Aufgabe allein verlangt und gestattet die Verkörperung zu vollem Dasein wie ein Ewiges, ein Monumentum aere perennius. Die Grabkapelle der Medici, mit dem entscheidenden Meisterwerk der Plastik darin, vermag uns in dem unvollendeten Zustand des letztern keinen Aufschluss über die letzte Gesamtidee des Gestaltencyklus zu geben. Jetzt, ohne verbindenden Höhepunkt für die beiden Wandgruppen, die ursprünglich ein Aufbau vermitteln sollte, können wir nur im Vorhandenen ahnen, was gemeint war: ein Erstarren der Kraft, eine ewige Resignation im Angesicht des Todes; vielleicht dazu, über Allem lebendig allein der Gottessohn auf dem Schofs der Mutter: Ego sum vita. — Das Wandgemälde der Sixtina dagegen ist vollendet, ist geschlossen im Sinne eines übermenschlichen Historien-

bildes: ein ewiges Geschehen, ein ewiges Erleben in der Vorstellung bis ans Ende, wo es Ereignis wird, über Nacht, wo aus dem unaufhaltsamen Strom des Werdens, aus der ruhelosen Bewegung zwischen Entstehen und Vergehen, aus dem Kampf zwischen Leben und Tod auf einmal die Scheidung von Oben und Unten da ist, nach dem jüngsten Tag in Saecula Saeculorum.

Natürlich zeigen alle andern architektonischen Gebilde Michelangelos die nämlichen Eigentümlichkeiten, die wir damals an seinen Bildwerken beobachten, so besonders auch Porta Pia, die als Tor demgemäfs im Zusammenhang mit der Stadtmauer, d. h. mit dem Körper Roms, gedacht ist: — die Massigkeit des Leiblichen und den einseitigen Ausbruch des Innenlebens in gewaltiger Steigerung eines plötzlichen Motivs. Das kann bei einer so starken Subjektivität garnicht anders sein, zumal da diese Verbindung von Eigenschaften, wie wir nachzuweisen versucht, untrennbar und unentbehrlich ist zum Ausdruck des neuen Wollens, das seine Kunst von allem Früheren, von der Antike wie vom Mittelalter und von der Renaissance grundsätzlich unterscheidet.

Wer einmal das plastische Prinzip in dem architektonischen Schaffen Michelangelos bis in das innerste Leben des organischen Körpers zu erkennen gelernt hat, wird sich mit uns auch gegen unfertige Erklärung auflehnen, die bis zu dieser Wurzel seiner Gebilde nicht vordringt und deshalb einseitig bleibt.

Wer noch allein an der äusserlichen Organisation durch die gewohnten Ordnungen und deren rücksichtslose Behandlung, am Zusammenschieben einzelner Bauglieder oder gar an dem dekorativen Beiwerk und Auswüchsen aus dem Überschuss dieser Einzelkräfte hangen will, der wird zu unparteiischer Würdigung und einheitlicher Charakteristik nicht gelangen.

Dann lautet das Ergebnis wol: „der Barock suche überall nur den Ausdruck des Massenhaften, des Schweren, des Lastenden, zur Versinnlichung eines leidentlichen, erdrückenden Zustandes; deshalb entbehre die Materie der vollkommenen Durchgliederung, verharren alle Teile in stofflicher Befangenheit, überwältige uns die unvermittelte Kolossalität seiner Gebilde, ein Zug zum Schweren, zum Breiten überall.“ Burckhardt und Wölfflin gehen von der Betrachtung der Einzelformen aus[1]; versuchen auch wir ihrem Gang gerecht zu werden, um zu sehen, zu welchen Erträgnissen das führt, so ergiebt sich vielleicht eine Verständigung, wie wir sie wünschen.

Wenn Wölfflin sagt: „die Form ringt mit der Masse, aber das Erreichte bedeutet im Vergleich zur Renaissance eine Rückbildung zu einem formloseren

1) Von dekorativen Einzelheiten auszugehen, wie es bei Wölfflin geschieht, ist freilich wenig ratsam. Er stellt z. B. a. a. O. S. 27 die Balusterform der Renaissance und die des Barock einander gegenüber; beide Formen aber kommen nebeneinander auf einem Gemälde des Paolo Veronese (im Salon carré des Louvre) vor, ja noch mit einer dritten Variation, der Umkehrung des angeblichen Barockbalusters zugleich.

Zustande", so entsteht die Anschauung, als käme die Form von Aussen an den Stoff, bleibe aber in dem Zustande unfertiger Ausbildung darin stecken. — An andrer Stelle spricht er von „Säulen, die von der Mauer nicht loskommen, etwa zur Hälfte noch darin stecken, aber nach Befreiung ringen," also von einem innern Antrieb. „Die Formglieder vermögen aus der erstickenden Umhüllung der Mauer sich nicht loszulösen." — An dritter Stelle heisst es: „die Aktion bleibt nicht einzelnen Kraftgliedern überlassen, sondern teilt sich der ganzen Masse mit, der ganze Körper wird in den Schwung der Bewegung hineingezogen", — die Absicht geht „auf den Ausdruck einer bestimmten Bewegung in diesem Körper". Das ist der Punkt, wo auch wir einsetzen können, wenn nur ein plastisch organisches Prinzip von Innen her gemeint ist, das als Wachstum wirkt, im Ganzen und im Einzelnen. Die Absicht geht nicht „auf die Schönheit des Gewächses, wie Winckelmann sagte", wenn es den fertigen, in sich vollkommenen Organismus bedeuten soll, der in seiner „Blüte" die höchste Annäherung an seine „Idee" erreicht hat, sondern sie geht auf das Wachstum selber, den Verfolg des Werdens, das Leben vor unsern Augen, den mimischen Ausdruck eines Motivs. Doch können wir nicht als allgemein gültig zugestehen: „der Barock gebe nirgends das Fertige und Befriedigte, nicht die Ruhe des Seins, sondern nur die Unruhe des Werdens, die Spannung eines veränderlichen Zustandes". Der Barock giebt in der Tat Beides, aber das Eine nicht ohne das

Andre, die Ruhe des Seins nicht ohne die Unruhe des Werdens; er giebt erst die Spannung des Strebens und dann den Erfolg, aber diesen wirklich als Abschluss, als Fertiges, das uns befriedigt. So löst sich die Reihe der Einzelbeobachtungen, wenn sie nicht vorschnell verallgemeinert werden, in eine künstlerische Ökonomie auf; nur jedes Moment an seiner Stelle, und alle in Beziehung zu einem Ganzen. Es ist System darin, selbst in dem „Widersinn", den die Klassiker hier finden, deren mildester, verständnisvollster noch von „Fieberphantasieen" redet. Es gilt die Komposition im Grossen zu verstehen.

Das von Innen her gestaltende Formprinzip, das die ganze Masse durchdringt, kann aber in einem Beharrlichen, wie das Bauwerk es sein muss, gar nicht anders verkörpert werden, als in partiellem Erfolg, gleichsam im Übergangszustand erstarrt. Wir müssen die Form an einzelnen Stellen soweit fertig sehen, dass wir das gewollte Ziel bestimmt genug daraus abnehmen können, die lebendige Kraft muss nicht nur in voller Stärke hervordringen, das Einzelglied fertig zu bringen, sondern mit einem Überschuss, dem wir zutrauen, auch das Übrige zu erfassen und auszugestalten im selben Sinn. Damit erklären sich alle Symptome der „unvollständigen Durchformung" auch aus dem plastischen Prinzip. „Die Form wird nicht mit einem Mal gegeben, ganz und voll und klar, sondern man schafft gleichsam eine Bildungssphäre, einen Komplex von Linien, wo man unsicher bleibt, welche die richtige sei." —

Diese Vervielfältigung des Umrisses entspringt zunächst aus dem plastischen Wollen, giebt den Werdeprozess, das Verfahren der Körperbildung, wie in natürlichem Wachstum. Wendet sich die Auffassung des Betrachters aber vom Drang der innern Kraft ab und dem Zusammenhang der äussern Form mit der Oberfläche der Umgebung, also vielmehr der fortbestehenden Verbindung mit der Umhüllung unorganischer oder ungeformter Materie zu, dann freilich entsteht für das ästhetische Gefühl etwas ganz Andres, nämlich die Wirkung im Sinne des Malerischen, eben des Zusammenhangs der Dinge im Raum oder zunächst in ihrer flächenhaften Ausbreitung im Nebeneinander. Das sind zwei sehr verschiedene Dinge. Ich habe deshalb im plastischen Sinne, auch in der Raumbildung (von S. Peter und S. M. degli Angeli) den Ausdruck „Bildungssphäre" absichtlich beibehalten, im malerischen Sinne wäre es das „Milieu", — „Ambiente", die Sphäre kosmischer oder geschichtlicher Einflüsse von Aussen her, die Mitwirkung des weiten Weltzusammenhangs auf das Einzelwesen. Davon ist hier, bei Michelangelo sicher nicht die Rede; sondern wir müssen auf dem plastischen Erklärungsprinzip beharren, da es gilt der Absicht des Bildners in erster Linie gerecht zu werden, nicht der Wirkung auf den Beschauer. [1]) Der Eindruck des „Malerischen" ent-

1) Zur Verdeutlichung noch ein Beispiel aus der Zeichnung. Im Skizzenbuch zu Venedig befindet sich eine Studie nach den drei Grazien, in der ich nach wie vor Rafaels Hand erkenne. Da sind die Umrisse der Körper nach den Marmorfiguren in mehreren An-

steht nur, weil das betrachtende Subjekt seinen ästhetischen Standpunkt gewechselt hat, nämlich von dem plastischen, der Körperbildung und ihren Interessen als solchen, auf den malerischen, mit seinem anderweitigen Beziehungsreichtum, übergetreten ist. Uns ist die Intention des Bildners Michelangelo zunächst allein mafsgebend.

Erfassen wir aber den plastischen Trieb, den Ausdruck der Kraft, so entsteht eben dadurch „ein Bewegungsausdruck: die Form scheint sich erst sammeln zu müssen“, und die unfertige bewahrt desto mehr ihren Zusammenhang mit dem drinnen wohnenden Willen, den Ausdruck des Seelischen, die Beziehung des Teiles zum Kern des Ganzen. Deshalb „begränzen sich auch die Formen nach oben und unten nicht mehr so exakt wie früher“, denn das Einsetzen unten will den Zusammenhang mit der Wurzel fühlbar machen, das Abschliessen oben will dem freiwilligen oder doch vorgeahnten Aufhören des Triebes, der Befriedigung im Erreichten Sprache leihen. Deshalb ein Formenreichtum, wie ihn die krystallinische Bildung, deren Gesetz wir von Anfang überschauen, nicht aufweist, sondern erst die organische Natur zeitigt, die oft im Wipfel des Baumes

läufen neben einander zu sehen, nur um die Gränze der plastischen Form auf das Papier zu werfen, also sicher nicht der malerischen Wirkung zu liebe. Ich habe den Eindruck als „beweglicher Umriss“ charakterisiert. Dem selben Zweck folgen auch die Strichlagen der innern Schattierung, d. h. sie dienen der Modellierung, gehen noch nicht von der Form weiter auf die Umgebung, auf den malerischen Zusammenhang mit dieser.

eine Verzweigung und Verästelung sehen lässt, die wir aus dem Stamm allein nicht vermuten, während die Wurzel das gleiche Verfahren im Grunde des nährenden Bodens verhüllt. Sollte nicht die Säule dem Pfeiler Platz machen, wie es der Barockstil zunächst entschieden verlangt, um die Masse als Ganzes desto fühlbarer zu betonen, vor Vereinzelung zu bewahren? — sollte Michelangelo nicht eben deshalb seinen Bündelpfeiler am Kapitol nur unvollständig mit Pilastern bekleiden, damit die bildsame Masse dazwischen sichtbar werde? — Wo aber eine breitere Masse ohnehin vorhanden ist, sei es eine Wand oder ein Block, da „wirft sich die ganze Kraft auf einen Punkt, bricht mit einem übermässigen Aufwand los, indessen die andern Partieen — (im Vergleich dazu) — dumpf und unbelebt bleiben". — „Der plastische Ausdruck wächst beständig nach der Mitte zu."

Und innerhalb dieses Kraftausbruches von Innen her, der zunächst die Fähigkeit des plastischen Triebes bekunden muss, weiter und weiter um sich greifend das Ganze zu erfassen, äussert sich ebenso bestimmt schon die Richtung, in der sich die Kunst der Körperbildnerin in erster Linie zu ergehen pflegt, die Vertikalkraft des Wachstums aufrecht auf der Erdoberfläche stehender Gebilde. Das Motiv des Hochdrangs tritt im Ganzen des Baukörpers hervor, dringt aber bis ins Einzelne, bis in die Fenster und in die Bauglieder hinein. „Die Funktionen des Hebens und Tragens, die früher gleichsam als selbstverständlich verrichtet wurden, ohne Hast und ohne Mühe, werden hier mit einer gewissen Gewaltsam-

keit, mit leidenschaftlicher Anstrengung ausgeübt.“ Deshalb wirft sich die Plastik stärker ausladend auf das Kapitell der Säule, drängt sich im hermenartigen Pilaster die stärkere Masse nach oben, die am Fusse enger aneinander gerückten Gränzen scheinen „so divergierend mit grösserer Schnelligkeit aufzusteigen als parallele Linien“; — deshalb legen die Fenster ebenso ihren ganzen Aplomb nach oben: „von dem klassischen Fenster der Renaissance mit Giebel und Halbsäulen verschwinden rasch die letzteren; sie werden ersetzt durch blosse Konsolen, die Giebel aber deswegen nicht gemäfsigt, sondern im Gegenteil in schwerster ausladender Bildung gegeben.“ Weshalb alle diese Symptome? Es ist die bildsame Masse, die als Ganzes plastische Gestaltung erlangen will, aber nicht Teile verselbständigen zu eignem Aufbau. Portale sowol wie einzeln stehende Tore sind besonders charakteristische Belegstücke der gewachsenen Öffnung, wie schon am Kapitolspalast die Säulenstellung unten als Hallenöffnung mit dem Rahmen der Fensteröffnung oben zu einem Ganzen zusammenwächst.

So erhalten alle diese Momente die richtige Erklärung wie die volle Verwertung erst in der Komposition im Grossen: Fenster und Nischen wie alle Raumöffnungen, die die Masse durchbrechen, geraten durch diesen Hochdrang und die Durchbrechung der Horizontallagen darüber ausser Verhältnis zu dem umgebenden Abschnitt der Wand. Die Nische mit ihrer Giebelarchitektur, das Portal mit seinem Aufsatz drängt so hoch hinauf, bis sie irgendwo an-

stossen, sie erscheinen wol gar seitlich wie eingeklemmt, so dass der Ausweg nach oben ohnehin sich aufnötigt.

Dann aber tritt in den oberen Teilen Abklärung und Beruhigung ein, so dass z. B. S. Peter auch hier das Kompositionsgesetz, das Streben unten und die Erfüllung oben, ganz entwickelt und bewusst durchgeführt zeigt. „Im grossartigsten Sinn lässt Michelangelo die Formen nach Oben immer reiner und stiller werden, und giebt selbst einem grösseren Hauptteil, wie der Fassade an sich unbefriedigenden Charakter, um der Lösung willen, die erst die Kuppel bieten soll.“

Ebendeshalb ist endlich auch das System der Proportionalität im Barockstil Michelangelos ein durchweg andres als in der Hochrenaissance. Herrscht bei Leon Battista Alberti in der Theorie, bei Bramante und Rafael in der Vollendung stets das Gesetz der Harmonie aller Teile unter einander und mit dem Ganzen, so geht man leicht irre, wenn man hier das Gleichnis vom Organismus anwendet. „Man spricht in solchen Fällen von dem Eindruck des Organischen,“ sagt Wölfflin und fügt bestätigend hinzu, „mit Recht; denn das Geheimnis liegt eben darin, dass die Kunst arbeitet wie die Natur, die in dem Einzelnen stets das Bild des Ganzen wiederholt.“ — Ich vermag das nicht ganz so aufzufassen. Zunächst würde ich sogar antworten: Nein, mit Unrecht; denn so arbeitet am reinsten und für uns Menschen verständlichsten grade die anorganische Natur. Wo „die mannichfachen Proportionen des

Ganzen und der Teile sich ausweisen, als bedingt von einer allen zu Grunde liegenden Einheit, wo keine zufällig scheint, sondern jede aus der andern sich mit Notwendigkeit ergiebt," — da verehren wir die objektiven Naturgesetze, die Grundlagen unsrer Welterklärung in ihrem unfehlbaren Wirken, d. h. physikalisches Geschehen, und reden, wenn es die Regelmäfsigkeit hervorzuheben gilt, die unsern Intellekt befriedigt, besser von „Krystallisation". — Das organische Wachstum jedoch der vegetabilischen und animalischen Geschöpfe, selbst der eigne Leib verbirgt uns manches Geheimnis, seine Metamorphose scheint uns vom rätselhaften Walten spontaner Kräfte, von uranfänglicher Organisation des Keimes abhängig; an dessen Vollendung zur reifen Gestalt wirke die eigne Seele mit, als ob in ihrem tiefsten Schofs ein Ideal als Ziel vorleuchte. Ins Organische spielt die Macht des Subjektiven wunderbar hinein. Ja, das sichtbare Wachstum bietet Überraschungen und Übergänge, deren Notwendigkeit wir glauben, die wir für die allein natürlichen oder allein denkbaren halten mögen, aber doch lange noch nicht begreifen. Diese Übergänge des Wachstums eben bieten Proportionen, die unsre regelfrohe, auf jene krystallinische Gesetzmäfsigkeit der anorganischen Natur wol eingeübte Intelligenz als unbefriedigend empfinden mag, als dissonierend mit der adoptierten Skala ihres Begriffssystems, eben weil sie rätselhaft und unverstanden bleiben, auf Zusammenhänge weiter weisen, die wir nicht mehr übersehen. Doch grade sie sind Wahrzeichen des Lebens im Unterschied von

dem toten Krystall, der dagegen das Beharrliche verbürgt.

Der feinere Beobachter organischer Geschöpfe, der Anatom und Biologe, der plastische Künstler vollends, erkennt in ihnen die Vorboten der folgenden Entwicklung, die mit dem bereits Vorhandenen nicht mehr stimmen, aber im höchsten Stadium, zu dem der Organismus hinstrebt, ihre Lösung finden. An Stelle der harmonischen Proportionen treten progressive. Solche bietet der menschliche Körper im Übergang vom Knaben zum Jüngling, vom Jüngling zum Manne dar. Nicht umsonst hat Michelangelo als Quattrocentist sich suchend um die Schönheit des Knaben bemüht, vom Giovannino bis zum David als Giganten, während der Hochrenaissance in zahlreichen Gestalten die Vollkommenheit des reifen Jünglings gefeiert bis zum Ideal des starken Mannes im Christus von S. M. sopra Minerva; dann überschreitet er die Gränze jenseits des Höhepunktes an der Hand des Problemes gesteigerter Innerlichkeit, das die gemalten Propheten und Sibyllen an der Decke der Sixtina ihm nahe gebracht. Den Fürstenbildern der Cappella Medici folgt wieder der Fortschritt zur absteigenden Linie des alternden Organismus, vom Entstehen zum Vergehen, soweit die Plastik solchen Aufgaben überhaupt noch folgen kann, ohne sich selber aufzugeben. Da rühren wir an das Recht des umfassenden Naturzusammenhanges, und damit an die Domäne der Malerei.

Die Baukunst vollends kennt die Aufnahme transitorischer Verhältnisse aus dem Wachstum oder

der Entartung organischer Lebewesen nur in sehr beschränktem Umfang. Die Analogie mit dem Organismus ist und bleibt eine Übertragung, weil die Metamorphose der Bauformen überall an dem strengen Gesetz der Krystallisation den härteren Widerstand findet. Das ältere Recht der Beharrung steht jedem Anlauf des lebendigen Dranges nach Bewegung gegenüber, der die architektonische Schönheit gefährdet, ohne die plastische Schönheit rein und auf sich selber gestellt veranschaulichen zu können. Selbst im successiven Gange durch den Raum oder um den Körper, im Nacheinander der Betrachtung stehen immer die Bestandteile simultaner Anschauung, steht das Nebeneinander der festen Formen da, und spotten des Willens, der Bewegung selber sehen will, wol gar an starrer Körpermasse Leben zu sehen verlangt. Wäre diese spontane Regung wirklich da, oder die Illusion nur vollkommen, ohne das Bewusstsein gesetzmässigen Bestandes daneben, so würde der Einfall Schopenhauers sich erfüllen: „der Kampf zwischen Schwere und Starrheit“ lebendig werden und den menschlichen Bewohner bald aus seinem Hause, den frommen Beter bald aus seinem Tempel treiben.

Michelangelo, der Bildner, versucht die Durchführung organischen Gestaltens in der Baukunst weiter zu treiben, als die klassische Architektur der Antike sowol wie der Renaissance sich träumen liess; er nähert sich im Ausdruck des Gebarens unläugbar dem mimischen Prinzip der Steinmetzenbaukunst des Mittelalters: aber er ist selbst ein zu gewaltiger Kenner der tiefsten Geheimnisse plastischer Kunst, um über

diesem Streben im Bauwerk den ewigen Unterschied zu vergessen, der architektonische Schönheit von plastischer trennt. Dieser Irrtum blieb einem Borromini vorbehalten, oder vielmehr auch er kennt die Gränze wol, setzt sich nur willkürlich darüber weg, weil es ihm lediglich auf die Wirkung beim Beschauer ankommt, während die Wahl der Mittel ihm keine Skrupel macht. Die konstruktive Lösung des Centralbaues in ihrer knappesten Form, wie sie in Michelangelos S. Peter vorliegt, beweist den Abstand zur Genüge.

Wol aber kommt es Michelangelo darauf an, das ganze Bauwerk ebenso psychologisch zu durchdringen, wie er die Natur überhaupt, die weite Welt mit seinem Bildnergeist zu durchdringen und bewältigen sucht, so genial — wenn auch immer einseitig —, wie Dante, vom Standpunkt seiner Weltauffassung aus, es als Dichter getan.

Er allein verfällt auf die kühne Verbindung eines unteren Teiles im Zustand des unbefriedigten Werdens und eines oberen im Zustand des ruhigen Seins, der gewaltigen Anspannung der Kraft mit dem Vollgenuss ihres Überschusses auf der Höhe. Dieser Gedanke mochte dem statuarischen Künstler zuerst aufgehen, mag nur ihm erwachsen können aus dem Gegensatz der geistigen Ausdrucksfähigkeit und mannichfaltigen Betätigung zwischen der unteren und der oberen Körperhälfte des Menschen. Die statuarische Kunst seiner Zeitgenossen hatte diesem Übelstand, der die Gestalt als solche ganz zu verwerten hinderte, durch das künstliche Mittel des

Kontrapostes entgegen gearbeitet, und besonders die Bemühung Andrea Sansovinos war darauf gerichtet gewesen, dem Kontrast zwischen Spielbein und Standbein ein Aequivalent zwischen den beiden Armen zu gesellen, und zwar so, dass die Entsprechung in diagonaler Richtung je eine der obern Extremitäten mit einer der unteren verband. Durch dieses Chiasma wurde die Einheit zwischen Unterkörper und Oberkörper hergestellt, zugleich aber ein Gegensatz zwischen der ruhigen Körperlichkeit des Organismus in der einen und der beweglichen Leitungsbahn des Motivs in der andern Diagonale geschaffen. Auf dieser Grundlage wirkt Michelangelos statuarische Kunst vertiefend, vergrössernd und verinnerlichend weiter, bis er zu jenem gewaltigen neuen, subjekiv modernen Stil der Plastik gelangt, den wir zu verstehen uns vorhin bemüht haben. Gerade von diesen Voraussetzungen seines bildnerischen Denkens aus wird es bedeutsam, dass er in der Architektur den Gegensatz aus der diagonalen Richtung im beweglich gedachten Menschenleib in die Vertikale des ruhig gedachten Baukörpers überträgt, zurückverlegt in Unten und Oben, wie in den Anfängen der Statuenbildnerei das Abbild unbeweglicher Gottheiten, die Beharrlichkeit eines Prinzips gegeben wird.

So aber gewinnt er auch hier den Eindruck der Bewegung, eines Motivs, den Ausbruch lebendiger Kraft auf einen innern Impuls. Man denke nur an die eine Gestalt, die als Meisterwerk der Antike damals die Phantasie so mächtig ergriff wie

keine andere: den Laokoon, wie er mit letzter verzweifelter Anstrengung sich der furchtbaren Umstrickung zu entwinden trachtet und mit beiden Armen abwehrend hinausdrängt aus dem Knäuel empor. So ringt Michelangelos Jehovah mit dem Chaos, aus dem er als Wolkenschieber hervortaucht auf dem Bilde der Sixtina; so wälzt die Gebärde des Weltenrichters bei der Wiederkehr die Gestaltenströme durch ihren Machtbefehl zur Hölle hinab, zum Himmel hinauf. Wie leicht wurde, bei dem fragmentarischen Zustand vollends, nach Abstreifung der Schlangenstücke dieser arbeitende Laokoon zum Atlas, der die Himmelskugel auf sich nimmt. Da liegt der Übergang des Hochdrangs als plastisch-struktives Motiv unter der Kuppel des Domes von S. Peter begreiflich genug angebahnt, und zwar in ganzer Massigkeit.

In der Übertragung eines solchen Kontrastes zwischen unruhig drängender Vorbereitung und befriedigender Klärung auf eine Tiefenaxe, also zwischen einem ersten und einem folgenden Raum sahen wir das nämliche Prinzip ja schon in der Laurenziana. Daraus ergiebt sich, wie von selber, wenn man die Anlage des Kapitolsweges, die Absichten mit Palazzo Farnese und die Raumbildung von S. M. degli Angeli hinzunimmt, die Ausbildung eines ähnlichen Gegensatzes zwischen Aussen und Innen oder die Durchführung strengster Übereinstimmung zwischen dem Innenraum und dem Aussenbau als verschiedene Möglichkeiten, die je nach dem Charakter der Aufgabe zu Gebote stehen, — d. h. die Grundlagen

eines umfassenden Systemes psychologischer Kompositionskunst für das ganze Gebiet der Architektur.

Die volle Einheitlichkeit des Ganzen entspricht dem Ideal statuarischer Kunst, dem Götterbild, also in der Baukunst seinem Gehäuse, dem Tempel. So steht Michelangelos S. Peter vor uns da, die einzige Durchführung im Sinne eines Gotteshauses, in der Reihe jener Verkörperungen absoluter Machtvollkommenheit, die wir in Centralbauten der Römer und der Byzantiner bewundern, — während der selbe Meister, das darf nicht übersehen werden, für andre Aufgaben andre Formen wählt, für Gemeindekirchen den Langhausbau, oder den Saalbau bevorzugt, mit ganz andrer psychologischer Veranstaltung, wie S. Giovanni de' Fiorentini und S. M. degli Angeli. Dort im höchsten Tempel des Christengottes simultane Anschauung, hier für den Verkehr des religiösen Lebens zwischen Priesterschaft und Volk der successive Verlauf als mafsgebende Dominante.

Nur ist auch sein Centralbau bei aller Berufung auf den ursprünglichen Plan aus den Tagen Julius' II., der von Nachfolgern der Hochrenaissance nur entstellt worden, doch ein andrer geworden vom Grund aus bis zum Gipfel; denn Michelangelos Gott ist ein andrer Gott, als der Bramantes und Rafaels gewesen. — Es war ein Gott, der schon den folgenden Generationen viel zu übergewaltig, viel zu persönlich gewaltsam erschien, so dass sie diese seine unmittelbarste und unvermittelte Offenbarung wieder verhüllten und verkleideten, — durch das Langhaus und andre Zutaten mehr.

Versuchen wir darnach die struktive Idee des Barockstiles, die Michelangelo darstellt, noch einmal in ihrem genetischen Fortschritt zusammen zu fassen.

Die erste Bedingung für die Analogie des Bauwerks mit dem Menschen ist für den Bildner die unbedingte Herrschaft der Vertikalaxe im Sinne der Einheit des Individuums wie der Richtung des Wachstums. Zur Aufrechterhaltung der Erstern wird also in seinem Raumgebilde die Einheitlichkeit des Innenraumes gefordert. Diese mag einfache Einheit ohne jede Gliederung in Nebenräume, also zugleich strenge Geschlossenheit sein, wird aber entschieden organischer, im Sinne vollkräftiger physischer Ausstattung und reicheren psychischen Lebens, wenn eine Begleitung von Nebenräumen hinzutritt. Aber strengste Subordination dieser Weiterungen unter das monarchische Prinzip, das im mittelsten und höchsten Hauptraum sich zweifellos ausprägt, wird wie Rückgrat und Kopf auf einer Axe bei der Statue gefordert. Weitere Lockerung und selbständigere Durchbildung der Teile würde zur Gruppenbildung übergehen.

Die absolute Einheitlichkeit oder strenge Koncentration um eine Dominante fordert im Innenraum auch Einheit der Beleuchtung oder ebenso zweifellose Unterordnung unter die Centralstelle. Hier bewährt sich die fortgeschrittene Auffassung des Organismus von seinem Kerne her, gegen die jede sonstige Organisation mit Säulenordnungen oder gar Wandbekleidung nur sehr viel äusserlicheren Wert behält. Dieser durchgreifende Unterschied von allem Früheren verbindet sich aufs Innigste mit dem Gefühl für die

Einheit des Bewusstseins, die Überlegenheit des persönlichen Geistes, besonders als Wille und Erkenntnis.

Das nämliche Prinzip prägt sich sodann im Aussenbau durch strenge Geschlossenheit und allseitige Abhängigkeit von einem Gipfelpunkt an sich selber aus. Der Baukörper duldet keine Raumöffnung nach Aussen bis auf den Eingang, an der Fassade, die sich ebenso wenig selbständig geltend macht. Fenster sind nur wie Augen offen oder blind, Nischen wie Eintiefungen, Einziehungen am Leibe.

Schon damit ist das plastische Ideal der isolierenden Geschlossenheit und Ablehnung ringsum im Monumentalbau Michelangelos festgestellt. Die Vertikalaxe des Centralbaues gewinnt nun aber noch einen besondern Sinn als Richtungsaxe des Wachstums, in deren Entwicklung die Analogie mit dem menschlichen Geschöpf sich weiter ausgestaltet. An ihr vollzieht sich die Wiederholung homologer Glieder in leichterer und vollkommnerer Form von Unten nach Oben, wiederum ein wichtiges Bildungsgesetz sowol für den Innenraum, wie für den Aussenbau, als Auseinandersetzung der Höhendimension mit den beiden Horizontalaxen, nach Mafsgabe der Proportionalität und der Symmetrie bei aufrecht gewachsenen Geschöpfen.

Als Ausdruck des organischen Wachstums giebt sich also die Erscheinung, die man nach dem verwandten Prinzip der Gotik, dem schlankeren Hochstreben, hier als Hochdrang der Masse bezeichnet.

Dies Prinzip beherrscht ebenso das System der Bauglieder, nach dem man sonst die Durchbildung

zum „organischen Stil“ (nach Burckhardt) zu beurteilen pflegt. Der Barock redet mit ihnen eine ganz andre Sprache als die Renaissance, schon weil er jede Form sowol in positiver wie in negativer Bedeutung verwertet, je nach der Mitwirkung der Nachbarschaft, also je nach dem Vorzeichen in der Syntax und im Zusammenhang des Ganzen, der seinerseits viel inniger wird. An Stelle der Mehrzahl von Geschossen, wie die Renaissance sie über einander schob, tritt demgemäfs nun die Durchführung einer einzigen Hauptordnung, die alle Geschosse durchdringt, und zwar durch kolossale Grösse, Verdoppelung u. s. w. verstärkt. So werden auch Zwischengeschosse nicht mehr dekorativ verläugnet, sondern können ihrem Werte nach in die Entwicklung aufgehen, sogar sehr charakteristisch eine Periode des Wachstums gleichsam gegen die folgende absetzen, Anlauf zu neuem Aufschwung oder Überleitung zu einem folgenden werden. So auch die Attika, die sich dem Hauptgesims gesellt, um wieder etwa weiter zurückliegende Teile des hinausragenden Mittelkörpers vorzubereiten und den Zusammenhang der abhängigbleibenden Vorlagen mit dem Kern aufrecht zu erhalten.

Diese Vereinheitlichung Hand in Hand mit dem Hochdrang zeigt sich dann ebenso in der Flächengliederung, in Portal-, Fenster-, Nischen-Architektur, bis hinein in Schilder, Kartouchen und sonstiges Beiwerk. Die Plastik wirft sich nach Oben ans Kopfende und hier dann gern wieder auf die Mittelaxe, weil eine gleichmäfsig fortlaufende Reihe solcher

nach oben wuchtiger Glieder stets den Eindruck des Lastenden, Schwerfälligen hervorbringt, und zwar unbeholfener, als es dem organisch beseelten Kraftgebilde gemäfs wäre. So wirkt der Hochdrang weiter auf die Fassadenbildung und führt auch hier die Gesetze statuarischer Gestaltung und monumentaler Gruppierung durch; das heisst, er beseitigt die Horizontalgliederung, die einfache metrische Reihung und Alles, was sonst die Breitenausdehnung als solche geltend macht, und bevorzugt statt dessen die Symmetrie mit betonter Dominante, hält also das Gesetz der körperlichen Gruppe aufrecht. Ich erinnere nochmals an das Verhältnis von Laokoon zu seinen Knaben.

Jede Verwechslung dieses durchgehenden Hochdrangs mit dem gotischen Hochstreben als Ausstralung ins Unendliche bleibt ausgeschlossen durch das Hineinnehmen und Hinaufnehmen eben der Wucht selbst, des zweiten Faktors, der sich im Barockstil untrennbar mit dem Vertikalismus verbindet, — das ist die Masse des Körperlichen.

Dieser Stil greift tiefer in die unorganische Materie, als es zur Grundlage der Gestaltung notwendig wäre. Die Quantität der aufgewendeten Masse wird vergrössert, und insofern darf von „Massigkeit“ die Rede sein, doch nirgend für sich allein. Dieser Ausdruck würde irre führen, sobald man annähme oder die Vorstellung erweckte, der Stoff sei lediglich seiner selbst willen da, mit seiner erdrückenden Schwere, sei den Formen zur Last. Auch wenn man, wie Henke, vom Leibe der Menschen

Michelangelos sagt, er sei ihnen zur Last, zu nichts nütze, so sind die Wesen, die sich zu diesem Körper so verhalten, eben damit postuliert, wir ergänzen die Seele, die darin haust, den Geist, der etwas damit anfangen möchte, hinzu. Der bildliche Ausdruck des Anatomen beweist also nur, wie stark durch diesen Marmorleib, den der Bildner allein zu geben vermag, der ganze Mensch, sein Innenleben mit versinnlicht worden ist. Der Körper ist also vielmehr notwendig als Gegengewicht des Innenlebens, als Träger der gewaltigen Energie des Willens, selbst wenn seine Last und dieser Wille auseinandergehn. Die Wucht der physischen Ausstattung muss vor allen Dingen jeden Anschein aufheben, als sei eine Abirrung ins Gebiet asketischer Weltflucht, in abstrakte Vergeistigung im Spiel, statt der vollen Intensität leidenschaftlicher Affekte, die den Kraftmenschen der Renaissance in ihrem Schiffbruch gefolgt war.

Die „Massigkeit" bezieht sich zunächst nicht sowol auf den äussern Eindruck als auf den innern Kern des Baues. Michelangelo lernt den antiken Kolossalbauten die massive Festigkeit des Baukörpers ab, und verwendet sie wie jene, nicht in der Absicht auf brutale Schwerfälligkeit, sondern auf Weiträumigkeit und Hoheit zugleich. Deshalb lehnt er auch das sinnlich wirksamere Massenelement ab, das ihm am Äussern heimatlicher Paläste vor Augen stand, die toskanische Rustica, die selbst Bramante für seinen malerischen Standpunkt nicht verschmähte. Michelangelos Masse ist keine solche, aus der man Berge türmen, sondern eine viel entwickeltere Materie,

aus der man Menschen erschaffen kann. Sie ist auch nicht aus Blöcken aufgeschichtet, sondern aus innerer Naturkraft gewachsen, also nicht von Aussen, sondern von Innen geformt. Sie wird als zusammenhängend und gleichartig empfunden, wie der Marmor, das Erz, die Thonerde, aus der er Statuen bildet; dabei ist es gleichgültig, wie sie sich tektonisch zusammensetzt oder bekleidet. Er sieht nur den bildsamen Stoff, der sich modellieren lässt, und fühlt die Gestaltung als Bildner durch, wenn auch gigantisch aus eignem Wachstum sich vollziehend, indem er gleich dem Schöpfer seinen persönlichen Willen hineinversetzt, als sei er die spontane Triebkraft der Materie oder der Erdgeist selber.

Wie der Bildhauer jedoch seine Gestalt zu dauerndem Bestande dem harten Stein aufnötigen muss, so dass die Hand, den funkensprühenden Meissel schwingend, nicht selten erlahmt, so feurig auch der Geist den Marmorblock in Angriff nahm, — so schaltet und waltet der Baumeister mit ganz andren Massen, und im Widerstand der Beharrung selbst, die er sichern will, erstarrt wol der unmittelbare Aufdruck seiner eigensten Empfindung mehr noch als dort.

Damit ist jedenfalls die Grundlage für die plastische Durchformung gewonnen, die sich von Innen nach Aussen vollziehend supponiert wird, nicht umgekehrt wie bisher. Die Bauglieder wachsen erst aus dem geballten Klumpen hervor, sie können sich nicht vollständig loslösen, oder gar von Aussen, ursprünglich vereinzelt, in Koordination und Subordination zusammen treten zu einem systematischen Ge-

füge, wie die Bausteine der geschichteten Wand auch, wie die sogenannten organischen Säulenordnungen mit ihrem Gebälk und wie verschiedene Stockwerke aus solchen Bestandteilen sich übereinander schieben. Sie bleiben vielmehr wie unsre Gliedmafsen bündig mit dem Rumpfe. So erklärt sich die „Mauersäule“, die Pfeilerbildung, selbst die Begleitung der Pilaster durch Hälften in Profil, das Rahmenprofil der Wandfläche, wie deren Einziehung, als lauter Stadien des lebendigen Wachstums. Ganz irreführend ist die Auffassung als Symptom des Verfalles, der erlahmenden Durchformung oder gar als Mangel der plastischen Kraft, denn nirgends ist die Form verschwommen, überall scharf genug die gewollte Abstufung erkennbar; es wäre also subjektiv von „stofflicher Befangenheit“ zu reden. Die Materie selbst ist als organischen Lebens fähig anzunehmen.

Dagegen begreift sich von selbst das Verschwinden der scharfen Ecken und Kanten, die Abstumpfung des Harten und Spitzigen, ja die Rundung im Anlauf der senkrechten Wand sogar (aussen an S. Peter), das Wulstige, Vollsaftige der entwickelteren Formen überhaupt, wie das Überquellen des bildsamen, noch von Innen her im Fluss begriffenen Materiales, die Abundanz, der Pleonasmus im Ausdruck des Einzelnen, der so mit wortkargem Ernst und ablehnender Strenge, die man darin gesucht hat, wol nicht immer übereinstimmt.

Michelangelos Auffassung des Organismus geht eben tiefer als bisher jemals in der Baukunst, nämlich bis an den Sitz des Lebens. Wenn wir aber in der

Architektur einem solchen Genius keine Verläugnung des Bildnergeistes zutrauen dürfen, den er in der Skulptur bewiesen hat, so werden wir uns auch über das Eindringen der nämlichen Erscheinungen, die Einseitigkeit koncentrierter Lebensäusserung, der absichtlichen Ungleichmäfsigkeit in der Beteiligung des Körpers am Ausdruck nicht mehr wundern, und werden deshalb noch nicht von einem Rückfall in formloseren Zustand sprechen mögen.

Suchen wir endlich von diesem Prinzip aus den Anschluss an das vorher verfolgte der Höhenaxe, mit dem Ausdruck der Einheitlichkeit des organischen Geschöpfes und dem Hochdrang seines natürlichen Wachstums, zu gewinnen, so kommen wir wieder zum Gesetz der Proportionalität und zum höchsten Gesetz seiner Komposition im Grossen: dem Kontrast zwischen Streben und Erfüllung, zwischen Unten und Oben, Aussen und Innen, und allen ihren Modifikationen in Raum und Zeit.

Da rühren wir an die Erkenntnis, dass Michelangelo nicht nur Bildner und Maler wie Baumeister dazu, sondern auch Dichter gewesen, und der Gröfsten Einer zu seiner Zeit. Seine Architektur enthält auch sowol in ihrer psychologischen Charakteristik der Formensprache, wie in ihrer durchgehenden psychologischen Veranstaltung die unverkennbaren Anfänge einer grossartigen und umfassenden Raumdichtung, die den zeitlichen Ablauf des Erlebens der Raumeinheiten nach einander voraussetzt, also die Verwandtschaft mit poetischer und musikalischer Komposition im Grossen.

III.

DIE ZWEITE PHASE DES RÖMISCHEN BAROCKSTILS

Die Schöpfungen Michelangelos, die wir betrachtet, stehen bei seinem Tode 1564 für die Mehrzahl der Zeitgenossen als Rätsel da, überwältigend wol in ihrer Wirkung, aber unverstanden in ihrem Wesen. Den Kern der Sache mochten auch die Künstler, selbst die nächst befreundeten, die doch alle nicht an ihn hinanreichen, gewiss kaum erfassen, geschweige denn zur Norm der eignen Sinnesart und Kunst zu machen im Stande sein.

Der Greis gieng mit der Absicht um, in schriftlicher Darlegung sein künstlerisches Wollen zusammenzufassen, wie ein Vermächtnis; aber er hat es unterlassen, solche Erklärung zu geben. So konnten seine Nachfolger ihm nur soviel ablernen, wie sie den wenigen einheitlich vollendeten Werken abzusehen vermochten, jeder nach seiner Wahl, aus früheren oder späteren, und jeder nach seinen Kräften. Es dauerte jedenfalls eine Weile, bis es ihnen wie Schuppen von den Augen fiel; denn die Gewohnheit aller An-

schauungen und die Begriffe des mühsam errungenen Wissens von antiker Kunst standen seiner ganz persönlichen Weise nur befremdet gegenüber.

Es sind seine Hilfskräfte bei S. Peter und seine Nachfolger in der Oberleitung dieses Baues (den er selbst nur bis zum Schlussgesims des Kuppeltambours gedeihen sah), bei denen wir am ehesten eine bewusste Auseinandersetzung mit ihm erwarten dürfen, also Giacomo Barozzi da Vignola († 1573) und Giacomo della Porta († 1603). Aber neben der Vollendung des Riesendomes drängten sich andere Aufgaben, Kirchen und Paläste, die für die Gegenwart schneller Erledigung heischten als ein so weit aussehendes, in unfertigem Zustand immer wieder erlahmendes Werk für die Zukunft. So liegt grade in ihrer Tätigkeit für die lebende Generation die Bedeutung für die Stilgeschichte Roms. Die nächste Phase der Entwicklung, die auf Michelangelo folgt, charakterisiert sich, wie es bei seiner Ausnahmestellung kaum anders sein kann, als allmählicher Ausgleich der Spätrenaissance mit dem Barockstil, in der Architektur zunächst zwischen der klassisch geschulten Tradition und den plastischen Tendenzen des gewaltigen Bildners.

KIRCHENBAU

Nur die Hauptkirche der Christenheit, S. Peter selbst, sollte nach Michelangelos Plan als Centralbau von übermenschlicher Erhabenheit aufsteigen; darin war er einig mit Bramante. „Mehr als ein halbes

Jahrhundert hindurch wusste man von nichts Anderem, als dass diese Kirche aller Kirchen ein griechisches Kreuz werden und bleiben sollte, welches von seiner Kuppel nach allen Seiten hin beherrseht worden wäre. In dieser Gestalt kannten die grossen Baumeister von 1550 bis 1600 S. Peter.“[1]) — Kein Zweifel, dass sich in Bramantes Sieg mit dieser Form, im Gegensatz zu der vorhandenen altchristlichen Basilika, der Sieg eines Ideales der Renaissance vollendete. Aber bis dahin hatte die Verwirklichung dieses Ideales sich doch nur auf kleinere Kirchen und Kapellen beschränkt, und noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bilden die Centralanlagen zweifellos Ausnahmen von der Regel, die dem Kirchenbau, besonders Pfarr- und Klosterkirchen für regelmäfsigen Gottesdienst, das Langhaus vorschrieb. So befriedigte sich die Vorliebe der Renaissance für die Centralform eigentlich in der Verbindung einer Vierungskuppel mit dem Langhaus und in der einheitlichen Ausbildung der unter ihr zusammenstossenden Kreuzarme zu einem Ganzen nach Art jenes Ideales. Dies ist der eigentliche, durchweg vorherrschende Typus im Kirchenbau der Renaissance, zu dem man angebaute Kapellen für besondere Zwecke oder vereinzelte Heiligtümer kleinern Umfangs natürlich nicht ohne Weiteres hinzurechnen darf. Jedenfalls erbt die Zeit, mit der wir uns beschäftigen, beide Typen neben einander, Langbau und Centralbau, und selbst Michelangelo behandelt S. Giovanni de'

1) Burckhardt-Geymüller im Cicerone.

Fiorentini in Rom nach einander in beiderlei Gestalt[1]) und weiss den Saalbau der Diocletiansthermen, den er zur Kirche S. M. degli Angeli ausbaut, ein Oblongum mit ausgesprochener Tiefenaxe ebenso zu schätzen wie das Pantheon und die Minerva medica. Die Herrichtung eines vorhandenen antiken Raumes für den Gottesdienst und die Rückkehr zum Langhaus bei der Pfarrkirche der Florentiner in Rom darf deshalb als Empfehlung der Longitudinalrichtung nicht allzu hoch veranschlagt werden: der Gegensatz war in solcher Zuspitzung, wie Wölfflin meint, überhaupt nicht vorhanden.

Vor allen Dingen ist die Tiefenaxe für den Innenraum die allernatürlichste Richtung, die es giebt; denn an ihrer Hand muss sich das Raumgebilde, nach den Anforderungen unsrer gewohnten Tätigkeit vor uns her, entwickeln. Die Neigung zur Centralisation, unter Bevorzugung der Höhenaxe als Dominante im Kuppelbau, bedeutet dagegen die Wahl eines ruhigen Hauptpunktes, den Übergang zu gleichmäfsiger Beschaulichkeit im Selbstgefühl, und deshalb zugleich eine Tendenz nach der Axe des plastischen Gebildes, der Vertikale, der auch der Aussenbau als Monument um so mehr sich anschliesst, je fester sich der Baukörper zusammenfasst und von vornherein zu einem Höhepunkt emporgipfelt. Die Rückkehr zur dritten Dimension bedeutet also für

1) Die Kenntnis des Centralplanes für S. Giovanni de' Fiorentini (Rossi, Insignium Romae Templorum Prospectus) hat s. Z. jedenfalls autoritativ weitergewirkt, vgl. S. Giacomo degli Incurabili.

die reine Baukunst nur eine Wiederherstellung ihres natürlichen Wesens, wo immer in einem Bau das Recht der Bewegung das Recht der Ruhe überwiegt. Es ist somit kaum erforderlich für die fernere Vorherrschaft des Longitudinalbaues bei Gemeindekirchen noch besondere ästhetische Gründe zur Erklärung heranzuziehen (wie Wölfflin fordert). Charakteristisch für den Barock ist nur die Begleitung des Hauptraumes durch seitliche Bildungssphären, wie wir die dunklere Kapellenreihe im Gegensatz zu Nebenschiffen genannt, und die Ausbeutung der Tiefenaxe zur Befriedigung seines ästhetischen Wollens in einer psychologischen Veranstaltung für das vorwärts schreitende und schauende Subjekt. Diese künstlerische Verwertung war von Michelangelo schon beim Innenraum von S. M. degli Angeli in dem einen, bei der Laurenziana in dem andern, und bei der Anlage des Kapitolsplatzes oder beim projektierten Durchblick aus Palazzo Farnese in mehrfachem Sinne vorbereitet worden, so dass wir sie bei verlorenen Entwürfen ebenso voraussetzen dürfen.

Darnach beschränkt oder verschiebt sich doch der Wert der entscheidenden Tatsache, von der Wölfflin mit Dohme wie Gurlitt ausgeht: „Vignola schuf im Gesù einen neuen Typus als Langhaus, und dieser wurde bestimmend nicht nur für die neuen Bauten der Folgezeit, sondern es musste selbst S. Peter ihm sich beugen.“ Für S. Peter ist der Bruch mit dem plastischen Ideal Michelangelos durch die Vorlage des Langhauses tatsächlich von grösster, verhängnisvollster Bedeutung. Mit dem Sieg der Tiefen-

dimension an dieser Stelle, mit der Konkurrenz dieser Axe um die Vorherrschaft, auch über die bisdahin allein anerkannte Dominante beginnt eine Umwälzung folgenschwerer Art; aber es ist wieder S. Peter, an dem Carlo Maderna erst auf Geheiss Pauls V. 1605 die Verlängerung des einen Flügels beginnt. Bis zu diesem Zeitpunkt reicht auch genau die zweite Phase des Barockstils in Rom, die wir abzugränzen im Begriffe sind; sie könnte mit den Meisterwerken des selben Carlo Maderna, die der Umgestaltung von S. Peter voranliegen, geschlossen werden. Mit dem Problem der Fassade für dies Langhaus erst beginnt die folgende Entwicklung.

Jacopo Barozzi, aus Vignola im Modenesischen gebürtig, ist als junger Mensch zuerst nach Rom gekommen, da kein Gedanke noch auf etwas Anderes als klassische Schulung ausgieng. Als eifriger Vitruvianer, der die Denkmäler zu messen kam, und als Verfasser des Lehrbuches von den fünf Ordnungen, in dem er seine Ergebnisse darbot, gehört er seinen theoretischen Erkenntnissen nach gewiss ebenso sicher zur Spätrenaissance, wie Andrea Palladio oder Sebastiano Serlio. Er ist auch in seinem künstlerischen Schaffen ein Meister dieser auf Gelehrsamkeit begründeten Richtung, die aus den Studien des Antonio da Sangallo und des Baldassare Peruzzi desto notwendiger erwuchs, je tiefer zunächst mit dem Mute der Bauherrn auch die Erfindungskraft der Geister gesunken war. Ein zweijähriger Aufenthalt

in Frankreich mit Primaticcio (seit 1537) mochte seinen Gesichtskreis im Schlossbau erweitern; aber in Bologna fehlte wieder fördersame Gelegenheit. Erst sein zweiter Aufenthalt in Rom unter Julius III. und die Ausführung des Schlosses Caprarola für die Farnese steigert sein Können zur Originalität, langsam genug. Damals erfolgt die Berührung des Dreiundvierzigjährigen mit Michelangelo, der ihn am Palazzo Farnese verwendet. Ausser vielen Einzelheiten der Innenausstattung, die auf seinen Anteil entfallen, gehört ihm auch meiner Überzeugung nach die strenge klassische Durchbildung des berühmten Kranzgesimses, bei dem es Michelangelo sicher nur auf die plastische Gesamtwirkung als krönender Abschluss des Baukörpers ankam. Ebenso selbständig hat er als Bauführer auf dem Kapitol die seitlichen Hallen oben an den Treppen zu Aracoeli und Montecaprino hinauf einander gegenüber ausgeführt (vor 1555), denen die Vorhalle von S. M. in Navicella durchaus verwandt ist, alle drei schon mit leisen Symptomen der Auffassung Michelangelos (z. B. ohne Eckpfeiler). Ebenso zurückhaltend ist noch der kleine Centralbau bei Ponte Molle, das Oratorium S. Andrea, dessen oblonger Grundriss nur wenig über das Quadrat hinaus geht, während die Kuppel in entsprechendem Oval darauf, diese leise Bevorzugung der Tiefenaxe nach Aussen ebenso verbirgt, wie die Fassade, mit korinthischen Pilastern gegliedert, mit zierlichen Fenstern dazwischen und breitem Giebel darüber, noch strenge Zeichnung aber schwache Formkraft aufweist. Erst im Hof des fünfeckigen

Festungsbaues von Caprarola (bis 1559) wird der Übergang von Peruzzis polygonem oder kreisrundem Plan zum Oval ein Schritt von entscheidender Bedeutung, denn hier ist die Längenaxe deutlich als Bewegungsaxe fühlbar geworden, während andrerseits die Rustikahallen unten und die gepaarten Halbsäulen oben noch das Festhalten an der selben Tradition bezeugen, die wir von Bramante zu Sanmicheli und Palladio verfolgen.

Nach dem Tode Michelangelos wird Vignola dann der Leiter des Baues von S. Peter selbst und führt die beiden vorderen der vier Nebenkuppeln aus, die Michelangelo als Trabanten der Hauptkuppel plante. Hier zeigt sich, wie weit Vignola in die Denkweise dieses durchgreifenden Schöpfers eingedrungen war, die er solange zu vollziehen sich gewöhnt; seine Ausführung geht über das Modell des Meisters selbst hinaus, aber durchaus michelangelesk, in stärkerer Betonung der strebepfeilerartigen Glieder. Während das Modell am Tambour dieser kleinern Kuppel nur Halbsäulen resp. Pilaster aufweist, um dem stärkern Motiv der herrschenden Mitte noch nicht vorzugreifen, führte Vignola ein der Hauptkuppel verwandtes System durch: acht Vorlagen mit heraausspringender, von Pilastern begränzter Mauermasse und je zwei Dreiviertelsäulen daneben, — und betont auch in den Kuppeln selbst die entsprechende Rippenbildung und den gestrecktern Aufschwung in der Gesamtform, mit stärkerer Laterne und helmartiger Spitze darauf.

Seit 1568 beginnt aber daneben der Bau der

Jesuitenkirche del Gesù, wieder im Dienst der Farnese, aber im Auftrage des dritten Ordensgenerals, Borgia. Keine Frage, dass die straffe Organisation des Ordens und die Betonung seiner strengen Disziplin nach Aussen im Sinne dieses Bauherrn den Gedankenzug des Architekten beeinflusst hat, wie er sich andrerseits grade damals in die Willenskraft Michelangelos und seine Absichten mit S. Peter eingelebt, also in künstlerischer Beziehung verwandte Wege gieng. — Auch wer als Historiker die Kirchenbauten Michelangelos, S. Giovanni de' Fiorentini und S. M. degli Angeli als unmittelbare Vorstufen zur Vergleichung fordert, gelangt indes zu charakteristischen Unterschieden, durch die das Werk Vignolas für sich selber redet, wie ich glaube, jedoch eher im Sinne der Spätrenaissance als im Sinne des Barock über Michelangelo hinaus. Die Pfarrkirche der Florentiner gab wol die Grundlage für die Chorpartie, die hier wie dort im Halbrund geschlossen ist, mit quadratischer Vierung davor aber kurzen Armen zur Seite; die Nebenschiffe jedoch, die dort vorhanden sind, werden hier der Einheit des Langhauses zuliebe beseitigt. Dadurch nähert sich dieses dem andern Vorbild, dem Saalbau von S. M. degli Angeli, dessen Wände auch Michelangelo mit Kapellen durchbrochen hatte. Diese wirken mit dem breiteren Schiff in strenger Unterordnung zusammen, wie die kurzen Querarme mit der Vierung, dort eine dunklere, hier eine hellere Bildungssphäre, und der ganze Plan bildet bis auf die Apsis ein geschlossenes Rechteck. — Dennoch sondert sich im Innern die

Kreuzung mit der darüber schwebenden Kuppel fühlbar genug als Centralanlage von dem Langhaus mit seinen drei Jochen ab. Dies letztere erscheint, wenn man vom Eingang her der Gliederung folgt, freilich nur wie eine Vorbereitung auf jene, greift aber bis zur Chortribune hindurch, und die Gliederung selbst bleibt in musterhafter Klarheit erkennbar, wie das Gewissen der strengen Architektur sie fordert. Der Meister der Spätrenaissance verläugnet sich nicht. — Gekuppelte Pilaster mit niedrigen Sockeln und Kompositkapitellen begleiten die Kapellenöffnungen, deren Scheidbögen nicht bis zum Architrav emporsteigen, sondern in einem Wandstück über sich noch emporenartigen Einbauten die starke Betonung der Wagerechten gestatten, die so mit dem Gebälk zusammen wirkt. Dieses liegt verhältnismäfsig niedrig, aber über ihm drängt sich eine überhöhte Attika mit wuchtiger Plastik hervor, bis zum Kämpfergesims des mächtigen Tonnengewölbes, das den ganzen Raum vor der Vierung überspannt. Die halbcylindrische Wölbung, die bei Vignola ganz einheitlich fortlaufend gedacht war, ist der wichtigste Faktor sowol für den Zusammenhalt des weiträumigen Langhauses nach Art eines antiken Saales, als auch für den Zusammenhang mit dem Kuppelbau am Ende. Dazu kommt das Oberlicht durch die Fenster in den Stichkappen, das nur dem Mittelraum zu Teil wird, und die Dunkelheit der Kapellen als Gegensatz dazu. Dieser Kontrast zwischen den dunklen Raumöffnungen und den hellen Mauerflächen mit ihren Pilasterpaaren durchhin ist wieder die Grund-

lage der zweiten Kraftäufserung, die nun im Sinne der Höhenaxe sich geltend macht. Die aufsteigenden Träger mit ihren Kapitellen, mit den vorkragenden Emporen dazwischen, dem durchlaufenden Gebälk und der Attika darüber, betonen allesamt den Hochdrang, der, vom Oberlicht begünstigt, auch das Tonnengewölbe erfasst, so dass wir ein Wachsen des Raumgebildes nach Oben zu gewahren glauben. Das nämliche Prinzip aber greift in den letzten Abschnitt zwischen den Pfeilerpaaren umgestaltend ein, um den Kuppelraum der Vierung hervorzubringen: hier öffnet sich die Wandfläche zwischen den Trägern nicht mehr als Kapellenbogen, sondern nur zu einer Tür unter der Loge, und eine kreisrunde Kapelle liegt dahinter, wie jenseits der Vierung ebenso. Die kürzeren Intervalle verkünden also das Zusammenraffen der Kraft zum neuen, gesteigerten Hochdrang. An den Pfeilern der Vierung verkröpft sich demgemäfs das Gebälk und hier allein; denn über ihm wächst innen rund, aussen polygon der Tambour, und aus diesem vollen Cylinder die letzte, — in der Halbtonne vorn und der Halbkugel hinten in der Apsis vorbereitete — Vollendung, die kreisrunde Kuppel selbst. Und hier auch im Gegensatz zum gedämpften Oberlicht des Langhauses die Steigerung der Helligkeit durch die Fensterreihe im Tambour oder gar die Laterne droben. Wenn die Höhe der Kuppel sich verhältnismäfsig beschränkt, so geschieht dies ebenso der Einheit des Gesamtraumes zuliebe wie alle übrigen Mafsnahmen. Mit S. Peters Kuppel, die ohnehin noch gar nicht fertig dastand, darf kein

Vergleich gezogen werden. Denn dort ist das Höhenlot die Dominante des Ganzen, das Michelangelo auftürmen wollte, hier dagegen die Tiefenaxe. Ganz abgesehen von dem Rangstreit, den die erste Jesuitenkirche in Rom sicher nicht aufzunehmen bestimmt war. Darüber sollte kein Zweifel aufkommen, auch wenn das Langhaus so kurz gebildet ist, dass die Kuppel ihre centralisierende Kraft noch geltend machen kann, ja im Vorwärtsschreiten vor unsern Augen zu erwachsen scheint. „Leicht und graziös schwebt sie," meint Gurlitt; da kann vom „Herabsinken zu einer gedrückten Bildung" wol mit Wölfflin keine Rede sein, ebenso wenig wie vom „Schwererwerden aller Formen" überhaupt, das grade bei der Kürze des Langhauses noch nicht so eintritt, wie es der Hochdrang in einer fortlaufenden Reihe sonst leicht zur Folge haben würde.

So ist in diesem Innern eine einheitliche, wenn auch in sich gegliederte Entfaltung des Raumes erreicht, die „über die tatsächlichen Dimensionen hinaus" wirkt, — auch heute noch, wo die spätern Zutaten, die Deckenmalerei und die „malerische Architektur" der Wandaltäre den ursprünglichen Charakter grade in dieser Hinsicht beeinträchtigt haben. Die Bedeutung dieses Raumes als organisches Gebilde im Sinne Michelangelos zu ermessen, hilft besonders der Hinweis auf ein oberitalienisches Beispiel, das sich ausdrücklich Vignolas Gesù zum Vorbild nahm. Als man in Venedig beim Bau des Redentore über die Wahl der Centralanlage oder des Langbaues zweifelhaft war, entschied (wie Dohme berichtet) die Schön-

heit der Jesuitenkirche in Rom. Aber wie verschieden wirkt Palladios Raumkomposition von dem römischen Muster, durch die Abtrennung des Kuppelraumes vom Langhaus, die Durchsicht durch die Säulen hinter der Vierung in den Mönchschor, der abermals einen Saal für sich ausmacht: da sind unläugbar malerische Tendenzen im Spiel, und als Kompositionsgesetz waltet die Harmonie zwischen mehreren, selbständiger ausgebildeten Raumteilen auf einer Axe und der Durchblick durch sie hin, also das Erbe der Renaissance. Gilt es aber in Rücksicht auf solche Erscheinungen der nämlichen Zeit in Oberitalien nun den Charakter dieses mafsgebenden Kirchenbaues in Rom zu bezeichnen, so kann das Schielen nach „malerischen Wirkungen“ wol nur irre führen. Was Vignola in diesem Innenraum will, ist ein Ausgleich der plastischen Tendenzen, der einheitlichen Gestaltungsenergie Michelangelos mit den Gesetzen der strengen Architektur, die er den Meisterwerken der römischen Antike abgelernt hat. Die Jesuitenkirche in Rom ist eine Ordenskirche, nicht der höchste Tempel der ganzen Christenheit wie S. Peter; deshalb ist die volle Konsequenz des plastischen Ideals, wie Michelangelo sie in diesem einzig dastehenden Sakralbau durch strengste Centralisation erreicht, von vorn herein ausgeschlossen: die Höhenaxe und damit der Hochdrang ordnet sich der Tiefendimension als Dominante des Innenraumes unter. An der Hand der Longitudinale gewinnt aber auch das Prinzip successiver Anschauung, der fortschreitenden Bewegung unsres Körpers und unsres Blickes

gemäfs, bestimmenden Einfluss auf die psychologische Veranstaltung. Also das Nacheinander, das Werden erhält auch hier über das ruhige Sein die Oberhand, aber in andrer Richtung. Also schliefst sich Vignola bei aller Strenge des Vitruvianers doch dem Vorbild Michelangelos, d. h. dem Barockstil nach Möglichkeit an.

Nur ein Faktor fehlt noch, der dem Hochaltar in der Tiefe mit der Apsis, die das Langhaus abschliefst, entsprechen soll, und zwar der erste Faktor im fortschreitenden Gange des Betrachters: die Fassade, die wir als Exposition der ganzen Aufführung anzusehen pflegen. Nur sie kommt bei dieser neuen Rechnung noch am Äussern zur eigentlichen Geltung; bei der ausgesprochenen Vorherrschaft des Innenraumes, der die ganze künstlerische Ökonomie bestimmt, tritt das Interesse an monumentaler Gestaltung des Baukörpers nach allen andern Seiten völlig zurück. Hier liegt der wesentliche Unterschied in der Denkweise des Architekten von Hause aus, dem die Raumbildung Hauptsache seines Schaffens ist und bleibt, wie Vignola, und der des Bildners von Hause aus, dem die Körperbildung allzeit das höchste Anliegen gewesen, wie Michelangelo.

Der Tod hat Vignola daran gehindert, seiner Jesuitenkirche noch die Fassade hinzuzufügen, die er ihr zugedacht hatte. Sein Entwurf aber ist uns im Kupferstich bei Fr. Villamena überliefert; ob seine Ausführung sich unverändert daran gehalten hätte, muss freilich dahin gestellt bleiben. Sein Nachfolger

Giacomo della Porta hat jedenfalls nicht gezögert, eine neue Rechnung an die Stelle zu setzen. Halten wir uns aber an den gestochenen Entwurf Vignolas, so erscheint seine Fassade noch am wenigstens vom Barockstil Michelangelos durchdrungen, und ich glaube, wir müssen annehmen, die Zeichnung sei zu Anfang, zugleich mit dem Grundplan und Aufriss der Kirche, 1568 entstanden; denn mit diesem ist sie in strengem Einvernehmen, wol als Vorlage für die Bauherrn sorgsam ausgearbeitet. Sie liefert einen neuen Beweis, wie sehr die eigene Denkweise dieses Architekten mit dem Wesen der Spätrenaissance verwachsen war. Für sich betrachtet ein ausserordentlich fein abgewogenes, als Frucht strenger Schulung gezeitigtes Meisterstück, bleibt sie dem Innenraum, besonders seiner Durchgliederung gegenüber in alter Befangenheit zurück. Das ist kein Wunder; denn die Fassadenentwicklung war überhaupt beim Kirchenbau der Renaissance zu kurz gekommen, wenn auch in Rom selbst zusammenhängender fortgeschritten als anderswo.[1]) Vignola persönlich zeigt in seinem Entwurf für die Fassade von S. Petronio in Bologna, bei dem er jedenfalls sein höchstes Können eingesetzt, die völlig unzulängliche Vielheit seiner Mittel, die nicht im Stande war, ein Ganzes gross und durchgreifend zu gestalten. Hier, wie im Entwurf für den Gesù, leuchtet am

1) Vgl. S. Maria del Popolo, S. Agostino — wie eine Art Versuchsstation —, S. M. dell' Anima u. s. w. Abbildung des ältern Zustandes bei Schmarsow, Melozzo da Forli, Stuttgart 1886, p. 108.

meisten die Verwandtschaft mit dem gleichstrebenden Galeazzo Alessi ein, wie er die Fassade von S. M. presso S. Celso in Mailand durch Einschiebsel steigert. Aber das letzte Ergebnis Vignolas ist wenigstens einheitlich und streng.

Gegen die Wucht der inneren Gliederung mit ihrem plastischen Hochdrang kommt sie freilich nicht auf; aber wenn schon das „prachtvoll raumschliefsende Tonnengewölbe“ der Ausführung seines Nachfolgers Giacomo della Porta verdankt werden soll,[1]) so darf man bei der Attika darunter wenigstens die selbe Frage stellen und begreift, weshalb dieser auch die Wirkung der Fassade so verständnisvoll gesteigert hat.

Eine Vorlage mit zwei gleichwertigen Geschossen übereinander kennzeichnet bei Vignola nach Aussen die Breite des Schiffes, während die Seitenteile vor den Kapellenreihen unten als geschlossene Wände zurücktreten, nur mit dem Sockel des Obergeschosses als Balustrade bekrönt, auf deren Postamenten Statuen stehen, und mit dem Mittelbau durch ein strebenartiges Mauerstück sehr dürftig verbunden. Als Gliederung erscheinen hier wie an beiden Geschossen der streng dominierenden Mitte die gekuppelten Pilaster des Langhauses, aber durch Nischen mit Statuen darin auseinander gehalten und verselbständigt, und in abermaliger Steigerung an der Mittelaxe zu Säulen geworden. Hier öffnet sich die Haupttüre mit reichem Rahmenschmuck in freier, triumph-

1) So giebt Gurlitt an, und damit würde sich unsre Charakteristik noch mehr zuspitzen.

bogenartiger Arkade zwischen den vortretenden Säulen, deren vorgekröpftes Gebälk ein Segmentgiebel bekrönt; sie wird seitlich von den Nebentüren begleitet; ebenso im Obergeschoss das grosse Hauptfenster von zwei kleineren, während über den Säulen Gebälk und Giebelfeld sich in der Mitte vorschiebt, überragt von drei entsprechenden Postamenten mit Statuen darauf. Sonst überspannt die Breite des Giebels, genau der Dachlinie gemäfs, den ganzen Risalit, über dessen Eckpfeilern wieder Postamente mit Statuen emporsteigen. Die Mauerfläche, die zwischen diesen Trägern und Öffnungen übrig bleibt, wird mit einem Gurtgesims in jedem Geschosse, unten in zweidrittel, oben in dreiviertel Höhe horizontal geteilt und so in kleinere Felder zerlegt, die durch Rahmen wieder selbständigen Wert erhalten. So wird der Eindruck der ganzen Fassade, wie Wölfflin anerkennt, hauptsächlich „durch den alten Sinn für bestimmte Durchgliederung und das Gefühl der Selbständigkeit des Einzelnen bedingt", — gehört also der vorwiegenden Gesinnung nach ohne Zweifel zur Spätrenaissance, d. h. noch ebenso wenig in die Geschichte des Barock wie Sto. Spirito in Sassia. Nur Einzelformen würden vielleicht die Nachbarschaft Michelangelos verraten, wenn nicht doch die scharfe Betonung und Durchführung der Mitte immerhin deutlich an die Rechnung mit plastischen Kontrasten appellierte, die den neuen Stil verkündet.

Viel entschiedener arbeitet in diesem Sinne Giacomo della Porta, der nach einem neuen Entwurf das Werk bis 1575 vollendet hat. Er ist

denn auch ohne Frage die bedeutendste Kraft unter den Zeitgenossen, der tonangebende Meister des Barockstils unmittelbar nach Michelangelo. Er hatte bei andern Kirchenbauten Roms schon Gelegenheit gehabt, auch an der Fassade den Wert der alten und neuen Prinzipien gegen einander abzuwägen und so den Übergang bereits durchgemacht, als das Problem am Gesù in seine Hände kam.

Sein Erstlingswerk an Sta. Caterina de' Funari, wenigstens am untern Stockwerk auf 1563 datiert, lässt noch starke Verwandtschaft mit Bramantes berühmter Umkleidung der Casa Santa di Loreto erkennen, während die Flächenfüllung sich im oberen, sonst gleichwertigen Geschoss erweitert und erleichtert, so dass ein Drang von Unten nach Oben zu wirken beginnt, — ohne dass wir sicher wären, ob der Gegensatz von Anfang an gewollt, ob erst nachträglich hineingekommen sei. — Jedenfalls vor dem Gesù entworfen, wenn auch später (1580) vollendet, ist S. Maria de' Monti, eine der vorzüglichsten Leistungen, die nach Wölfflins treffender Charakteristik nicht mehr in Burckhardts Renaissance figurieren darf, sondern den Anfang des Barockstils im Fassadenbau bezeichnet. Hier ist nicht allein die Abstufung durch die Mittelvorlage, sondern auch durch die plastischen Werte vorhanden, dem Untergeschoss durch eine starke Attika vollends das Übergewicht gesichert, der Gegensatz zu dem oberen Aufbau mit seiner grösseren Ruhe und Freiheit schon fühlbar, wenn auch noch nicht bewusst mit allen Mitteln herausgearbeitet.

Dies geschieht zum ersten Mal in grösseren Verhältnissen am Gesù, und zwar in durchgreifender Vereinfachung gegen den Entwurf Vignolas. Porta rückt die Pilaster dicht aneinander, so dass sie nur als Paar erscheinen, und entkleidet die Mauermasse selbst aller auflockernden oder verselbständigenden Teilgliederung. Er fasst den Baukörper wie Michelangelo als plastisch bildsame Materie auf, die an solcher Stirn die Geschlossenheit des Zusammenhalts bewahrt. Sie lässt weder die Lagerung der geschichteten Bestandteile, noch die Rundung der Formen in voller Loslösung hervortreten, sondern bleibt auch in der Mitte selbst zurückhaltend mit sich selber Eins. Unzweifelhaft kommt im Übergewicht der oberen plastischen Elemente, der Giebel über Türen, Fenstern, Nischen der beiden mächtigen, die ganze Breite der Rücklagen empornehmenden Voluten, der Verkröpfungen im Hauptgiebel und seiner Mittelaxe, der durchgehende Hochdrang zum Ausdruck. Das Gestaltungsprinzip des Bildners Michelangelo wird hier von einem streng geschulten Architekten gehandhabt, so dass es unläugbar die Grundlage des Baustiles bestimmt; aber es durchbricht noch nicht die Gesetze der Baukunst selber, die mit eignen Mitteln auszukommen trachtet.[1])

1) Daneben erscheint, auch meiner Überzeugung nach, eine Fassade wie S. Luigi de' Francesi mit ihrer Anlehnung an die breite Schirmwand von S. Maria dell' Anima als ein verunglücktes Machwerk, das nur durch allmähliche Kompromisse zwischen verschiedenen Anläufen nacheinander historisch erklärt werden kann, eben deshalb aber für die Entwicklung des Stiles ausser Be-

Und wie sollte dies anders sein bei einem Manne, der das nämliche Verständnis für die schöpferische Kraft des grossen Meisters und die gleiche Überzeugungstreue in den Grundsätzen der eignen Kunst bei allen andern Aufgaben, die ihm damals zufielen, betätigt hat. Seine höchste Leistung in dem selben Sinne war die Vollendung der Hauptkuppel von S. Peter (1588—1590) nach Michelangelos Modell, von dem er, wenn auch sehr wenig im äussern Umriss, doch im Innern durch Weglassung der untersten Schale beträchtlich genug abzuweichen gewagt hat, so dass es nun ein Drittel höher aufsteigt als das Vorbild angiebt. Die Umgestaltung der halbkugeligen Form dieser Innenschale in eine sphärische beweist allerdings die Tendenz, dem Hochdrang auch hier im energischen Aufschwung sein Recht zu verschaffen, das der Körperbildner Michelangelo nur nach Aussen auszuprägen verlangte, der Raumbildner dagegen, der den Gedanken schöpferisch aufzunehmen verstand, auch im Innern fordern musste. — Unverkennbar geht aus dieser Tatsache hervor, wie tief sich Giacomo della Porta in die Auffassung des Bauwerks als eines vom innersten Kernpunkt aus gewachsenen Organismus hineingelebt hat, und wie weit auch er in der Auffassung des Baumateriales als einer bildsamen Masse mitgeht, einer Masse, die besonders in dieser Höhenregion als sinnlich wahrnehmbare Hülle dem Wachstum des Raumes von

tracht fällt. Giacomo della Porta kommt oben sicher nicht mehr in Frage. Vgl. übrigens den Dom von Pienza.

Innen her folgt und das Spiel der Kräfte, die sie durchdringen, im Recken und Strecken der Glieder zugleich mit dem Aufschwung der Fülle selbst zum Ausdruck bringt. Aber ebenso unläugbar ergiebt sich aus der ganzen Tätigkeit Portas beim Kirchenbau dieser Zeit, dass von malerischen Anwandlungen in seiner Kunst nirgends die Rede sein kann, sondern nur vom Eindringen plastischen Wollens und bildnerischen Denkens in das architektonische Schaffen. Damit ist der Stil Michelangelos ebenso bestimmt charakterisiert, wie die nächste Nachfolge der strengen Architekten, die den notwendigen Ausgleich zwischen der plastischen und der architektonischen Dominante, d. h. zwischen der ersten und der dritten Dimension vollzogen haben.

Die abschliessende Leistung für diese Periode römischer Kirchenfassaden gehört dann einem Meister, der von Haus aus für die ausgesprochene Alleinherrschaft plastischer Kontraste vorgebildet scheint, als wäre er in seiner Comaskenheimat schon zum Bildner geschult: ich meine Carlo Maderna und sein allgemein anerkanntes Werk an S. Susanna, das 1595—1603 vollendet ward.

Es war allerdings verhängnisvoll, dass es sich in diesem Falle nur um eine Aufgabe handelte, die den Zusammenhang zwischen der Fassade und dem dahinter stehenden Raumgebilde von vornherein ausschloss. Es ist eine altchristliche Basilika, deren Schlusswand nur ein neues Angesicht bekam. An die Stirn des Baukörpers selbst aber schliessen links und rechts fortlaufende Mauern an, deren Höhe das

Untergeschoss wenigstens um ein Stück noch überragt und so die Seitenansicht der Kirche den Blicken entzieht. Diese Mauern mit ihrer verwandten aber einfachern Gliederung bilden mit dem Hauptstück in der Mitte die abschliefsende Wand des Platzes. Aus der Flächendekoration daneben hebt sich also die Fassade mit ihrer dreifachen Abstufung gegen die Mitte heraus, „im plastischen Ausdruck von Pilastern zu Halbsäulen, von Halb- zu Dreiviertelsäulen fortschreitend“. Das letzte Drittel dieser Säulen ist in tiefe Rinnen eingelegt, eine technische Mafsnahme, die unläugbar für die ausgesprochene Reliefauffassung zeugt, aber eines Reliefs, das überall den Zusammenhang des Geformten mit dem geschlossenen Körper der bildsamen Masse aufrecht erhält. Freilich an besonders bevorzugten Stellen der Lebensäusserung von Innen her ist sie schon hier im Begriff, zu weiterer Auflockerung überzugehen, aber noch räumt sie klar genug der statuarischen Kunst diese Stellen ein. So erklärt sich die Behandlung der Mauerflächen zwischen der Ordnung: die äussersten Felder bleiben nicht leer, sondern sind schon mit zwei Relieftafeln übereinander geschmückt, deren Gesamtumriss mit flachem Giebelbogen an die Nischenform anklingt; dann folgen wirkliche Nischen mit Fensterumrahmung, an denen der schattende Dreieckgiebel nicht fehlt, und Statuen von bewegter, gegen die Mitte gerichteter Haltung darin. Die reichverzierte Tür trägt auf ihrer Einfassung einen niedrigen Segmentgiebel, das Säulenpaar daneben auf seinem vorgekröpften Gebälk einen Dreieckgiebel, der die

unteren Krönungen zusammen fasst und zugleich in die Sockellage des Obergeschosses überleitet. Dies obere Stockwerk wiederholt drei Paare von Trägern über den entsprechenden untern, aber nur als Pilaster auf den Postamenten der Unterlage, während über den zurücktretenden Seitenteilen zuäusserst kräftige Voluten in doppelter Knickung der Umrisslinie sich lebendig emporheben und oben gegen den Mittelbau pressen. Reicher umrahmte Nischen mit Statuen drängen mit gebrochenen Giebeln aufwärts, während die Mittelöffnung über dem Portalbau mit Balustrade und Rundbogen, Pilasterstellung, verkröpftem Gebälk und Segmentgiebel zu voller Selbständigkeit ausgebildet, das ganze Mittelrisalit in das Feld des Hauptgiebels emportreibt, wo ein Wappenschild, unter der Spitze hervorquellend, in kräftiger Betonung der Dominante den plastischen Hochdrang zusammenfasst. Ja, noch über den schattenden Dachrand selbst dringen die tragenden Kräfte hindurch als Pfosten einer Balustrade, die von den Eckbekrönungen emporsteigend, im Kreuz auf der Mitte gipfelt, und so dem Ganzen einen ausserordentlich wirksamen, das Emporstreben völlig beruhigenden Abschluss geben, in dem sich das Leben in gleichmäfsiger Fülle verbreitet.

Mit dieser glücklichen Lösung der Aufgabe an S. Susanna war somit durch Carlo Maderna am Eingang des 17. Jahrhunderts in Rom das System der Fassadenbildung für den eigentlichen Barockstil fertig ausgebildet; aber, wie sich leicht erkennen lässt, nicht ohne abermaligen Ausgleich mit dem Stil der Renaissance. In engstem Anschluss an dieses Vor-

bild entstand nicht allein die bedeutend schwächere Fassade der Chiesa nuova (von Fausto Rughesi aus Montepulciano erbaut), sondern auch S. M. della Vittoria noch um 1630 von dem tüchtigen Nachzügler Giovanni Battista Soria, der in vereinzelten Beispielen sonst sein ächt römisches Gefühl für monumentalen Ernst mit fremdartigen Regungen der folgenden Generation durchsetzte.

Obwol nur Schaustück, das ohne organischen Zusammenhang mit dem Innern vor den Kirchenkörper hingestellt ward, verfällt das Meisterwerk Madernas noch nicht der Versuchung, sich in einseitiger Befriedigung des Hochdranges über alle Rücksicht auf die Firsthöhe der Kirche hinwegzusetzen. In dieser Auseinanderreissung der Stirnseite des Baues und der Höhenaxe (eines etwa dahinter liegenden Kuppelraumes z. B.) lag die Gefahr für den Barockstil, weil eben durch die Einschiebung der Tiefendimension des Langhauses der natürliche Anschluss nach Art organischen Wachstums verloren gieng. Der Centralbau kann auf selbständige Ausbildung einer bestimmten Schauseite ganz verzichten, jemehr er, allseitig gerichtet, sich ringsum gleichmäfsig entfaltet und zum Höhepunkt der Mittelaxe emporgipfelt. Aber auch da, wo er Eine Ansicht bevorzugt, ordnet sich diese dem allgemeinen Hochdrang unter, um so unbedingter, je mehr die plastische Gestaltung nach Art statuarischer Kunst überwiegt, wie bei Michelangelos S. Peter. Bleibt aber der Hochdrang im Sinne des Bildners in Kraft, und waltet, weit ab vom Mittelpunkt, also ohne genügenden

Rückhalt und ohne organischen Zusammenhang, in der Stirnwand des Langhauses für sich weiter, so ergiebt sich als natürliche Folge, dass er sich sozusagen sein eignes Rückgrat ausbildet, d. h. die Höhenaxe der Fassadenmauer selbst als Dominante anerkennt und alle plastischen Kräfte gegen die Mitte und hier nach Oben wirft. Je weiter die Seitenansicht des Kirchenkörpers mitspielt oder je höher die Kuppel noch hinter der Fassade sichtbar emporsteigt, desto stärker wird der Anreiz, die selbständige Entwicklung der Stirnwand zu steigern, um gegen die Tiefenaxe des Langhauses, oder die Höhenaxe der Centralstelle dahinter aufzukommen, — schon zu Gunsten des Gesamtaufbaues der architektonischen Gruppe. Für die Auffassung dieser letztern kommt aber entweder das strenge Gesetz der Subordination in Anwendung, das heisst der Gesichtspunkt der statuarischen Kunst, oder die nachlässigere Verbindung der Koordination mehr oder minder selbständiger Faktoren, d. h. der Gesichtspunkt der Malerei, der Zusammenfassung eines in die Breite gehenden Nebeneinander, von einem vorgeschriebenen Standpunkt aus, als Bild.

Im Übergang von Jenem zu Diesem liegt die Geschichte des Barockstiles überhaupt vorgezeichnet, und der Schauplatz der Krisis ist, wie das Relief zwischen Skulptur und Malerei, so hier in der Baukunst die Fassade zwischen plastischer und malerischer Tendenz. Madernas Lösung des Problems an S. Susanna hält sich noch in glücklichem Gelingen zwischen den Abweichungen in das eine oder

das andre Extrem. War für Giacomo della Porta am Gesù, wo man die eine Langseite des ganzen Baues überblicken kann, die mäfsige Höhe der Kuppel von Vorteil für seine Fassade, so für Carlo Maderna an S. Susanna das Fehlen einer Kuppel an der alten Basilika sowol wie das Verschwinden jeder Seitenansicht durch die Flügelbauten. Vermochte Porta mit den ernsten Formen der Architektur auszukommen, so ergab sich für Maderna grade aus diesen Seitenmauern die Aufforderung zu plastischer Bewegung der Masse, zu stärkerer Schwellung des Reliefs. Und wenn irgendwo ein Symptom gefunden werden soll, das schon in dieser ersten Hauptleistung des Oberitalieners in Rom die Richtung seiner künftigen Laufbahn oder sein Schicksal in schwierigeren Aufgaben verkündet, so muss es in diesem Übergang des kraftvollen Fassadenreliefs in den Zusammenhang der Fläche links und rechts gesucht werden, das heisst im Übergang von der Höhe in die Breitendimension.

Zunächst aber musste der Kampf zwischen dem Höhenlot und der Tiefenaxe zum Austrag kommen, und dies geschah an S. Peter selbst. Carlo Maderna war es, dem der Vollzug der verhängnisvollen Peripetie zwischen Centralbau und Langhaus zufiel. Er war schon seit dem Tode des Pietro Paolo Olivieri († 1599) mit der Fortführung von S. Andrea della Valle betraut, also in lebendigstem Verkehr mit einem Kirchenbau, der entschiedener zur Form des lateinischen Kreuzes zurückkehrt, in der innern Raumbildung jedoch die wesentlichen Charakterzüge des

Gesù im Geiste freierer Weiträumigkeit entwickelt. Die Langhausarkaden ergeben hier ohne das Einschiebsel der Emporen eine glückliche Lösung; statt der gekuppelten Pilaster erscheint hier nur Einer, aber von zwei Halbpilastern begleitet, also in fühlbarem Wachstum aus der Masse, und dem entsprechend mit verkröpftem Gesims. Die Attika läuft nicht gleichmäfsig durch, sondern tritt nur unter den Gurten auf, die das weit gespannte, stark überhöhte Tonnengewölbe gliedern, so dass auch der Hochdrang entschieden und einheitlich zum Ausdruck kommt. Die Oberlichter sind gross und erleuchten die Kirche so, dass eine Steigerung vom Langhaus zum Kuppelraum eintritt, dessen Tambour schlanker aufsteigt und in lebhafterem Hochschwung des Gewölbes schliesst. Das Ganze gewährt, durch keine störenden Dekorationsstücke beeinträchtigt, einen der edelsten Gesamteindrücke, den die Raumkunst des römischen Barock hervorgebracht. Hauptschiff, Querschiff und Chor zusammengerechnet ergeben „einen verhältnismässig grösseren ununterbrochenen Freiraum als irgend ein früherer Baustil".

So begreift sich, dass Carlo Maderna beim Langhaus, das er dem vorderen Kreuzarm von S. Peter vorzulegen hatte, wieder von dem Vorbild des Gesù ausgieng, aber auch durch möglichste Verbreiterung der Spannweite des Mittelschiffes die verderbliche Wirkung gegen die Centralanlage zu mildern suchte. So schrumpfen die Seitenschiffe zu nebensächlicher Begleitung des Hauptraumes zusammen, den Arkaden entsprechend in ovale Kuppelräume mit nischen-

artigen Kapellen daran geteilt, aber durch die Pfeilerbreite dem Blick entzogen, so dass auch hier nur von seitlichen Vorbereitungen des Mittelschiffes, also von einer Bildungssphäre der organischen Gestaltung im Sinne Michelangelos die Rede sein kann. Ja für diese ovalen, die Richtung der Tiefenaxe begleitenden Kapellen bleiben nur je zwei Joche zu beiden Seiten übrig; denn weiterhin gegen die Centralstelle zu sind zwei völlig abgeschlossene gröfsere Kapellen angeordnet, und zwar in Form rechteckiger Säle, deren längere Axe wieder gleich jenen Ovalen in der Tiefenrichtung liegt. Durch ihre Aussonderung aber entsteht für das Hauptschiff noch ein Neues: die Entziehung der Lichtzufuhr an dieser Stelle, während das Tonnengewölbe sonst durch Oberlichtfenster durchbrochen wird. Von dem Mittelton, der in den vorderen Jochen des Langhauses herrscht, verdunkelt sich die Kirche langsam gegen den Kuppelraum zu, um dann im vollsten Glanze zu erstralen. An der Hand der Tiefendimension entwickelt sich also eine psychologische Veranstaltung, deren Faktoren nach einander in Wirkung treten und auf die Stimmung des fortschreitenden Subjekts ihren bestimmenden Einfluss üben. Daraus erklärt sich auch die künstlerische Ökonomie der übrigen Mittel, der Bauglieder wie des figürlichen Schmuckes in den Zwickeln, die Enge der Pilasterstellung, das Entgegendringen übermäfsiger Gestalten u. s. w., die zum Teil schon auf die Rechnung seines Nachfolgers Bernini kommen.

Vor dem Langhause jedoch hat Maderna noch

eine Eingangshalle geschaffen, die den rechteckigen Saalbau nicht mehr wie im Innern in die Richtung der Tiefenaxe, sondern in die Breite legt. Und dieses quergestellte Oblongum gehört anerkanntermafsen zu den schönsten Raumgebilden dieser Zeit. Es ist ein Vorraum von den Verhältnissen stattlicher Kirchen, aber seinem Charakter nach weder ernstes Heiligtum, noch prunkender Festsaal, noch trauliche Umschliessung des menschlichen Daseins selber, sondern ein Übergang aus der Welt da draussen in die Stätte der Andacht, zur Einkehr in die Geheimnisse des Innern. So bilden diese drei rechteckigen Säle, die Kapellen drinnen und das Vestibül draussen mit ihrer bezeichnenden Axenstellung auch für uns die Mittelglieder zur Betrachtung des Profanbaues, während der nämlichen Phase des Barock.

PALASTBAU

„Die profane Architektur des Barock steht zur kirchlichen in einem auffallenden Gegensatz", lautet das Ergebnis, das Wölfflins Untersuchung über Wesen und Entstehung dieses Stiles voranstellt. „Man wäre geneigt, hier überhaupt eine barocke Stilentwicklung zu läugnen, so sehr überrascht es, nach der quellenden Fülle und Kraft der Kirchenfassaden hier eine zurückhaltende strenge Formgebung zu finden." —

Allein, diese Überraschung befällt uns wol nur, wenn wir in die alte Gewohnheit synchronistischer Tabellen zurücksinken, d. h. die Jahreszahlen zu unsern Leitsternen machen, statt den Urkunden des Stilwan-

dels nachzugehen, womöglich der Seele des Stiles, den wir ergründen wollen, wo immer sie sich äussern mag, nachzulauschen, und erst dann, wenn wir die unbezweifelbaren Tatsachen festgestellt, weiter zu fragen, wie sich diese Offenbarungen des innern Triebes zeitlich zu einander ordnen. Ein einziges Zugeständnis an den Kalendermann führt den feinsinnigsten Psychologen zuweilen schon irre. So auch hier die Annahme eines vielleicht beachtenswerten Vorboten als vollgültiges Beweisstück für den Eintritt des Wandels, als vollendete Tatsache für die Herrschaft des neuen Prinzips: ich meine den Versuch, Antonio da Sangallo zum Barockkünstler zu stempeln und seinen eignen Palast als ersten ausgemachten Barockbau unter den Profanwerken Roms zu begrüfsen. Die Folge ist das Zugeständnis eines Widerspruchs: „Der Barockstil ist auch hier vorhanden, aber die Fassade des Palastes hat eben andre Gesetze als die Kirche; sie ist nur zu verstehen als Aussenarchitektur, der eine ganz andere Innenarchitektur entspricht: aussen kalte, ablehnende Förmlichkeit, innen üppige, sinnberauschende Pracht.“ Das heisst doch wol soviel, als: die Rettung aus dem Widerstreit gleichzeitiger Erscheinungen ist nur möglich indem man das Erklärungsprinzip aus einem ganz andern Gebiet entlehnt, als dem der Kunst, um die es sich hier handelt, also, aristotelisch zu reden, durch eine *μετάβασις εἰς ἄλλο γένος*, deutsch zu reden, durch einen Seitensprung oder eine Hintertür. Und soll diese Ausflucht ausserdem mit der Preisgabe der durchgehenden Gesetze alles architektonischen Schaffens

erkauft werden, die Kirchenbau und Palastbau gleichermafsen binden, die das Verhältnis zwischen Fassade und Baukörper, zwischen Aussen und Innen überhaupt bestimmen? Dann wären wir ja vollends bei Bekleidungskunst und Maskerade angelangt, und was die Herrn Stil nennen, wäre nur Mode.

Es liegt hier der nämliche Fehler vor, auf den wir bei Betrachtung Michelangelos als Begründer des Barock hingedeutet haben: den Ausgangspunkt dieser Analyse bildet nicht, wie es sollte, das schöpferische Subjekt, sondern das betrachtende, nicht die Ursache, sondern die Wirkung. Sucht man auch hier den Ursprung im Willen des schöpferischen Subjektes, so ist beim Profanbau, besonders bei der Wohnung, zunächst eine viel unmittelbarere Betätigung des eigenen intimsten Wollens anzunehmen, als beim Sakralbau, wo auch beim Künstler eine Selbstversetzung in ein ganz ideales Subjekt vorangehen muss, sei dies wie beim Tempel der Gott selber, oder wie bei der Kirche ein Kollektivum die Gemeinde dazu. Insofern verschiebt sich der Standpunkt und mit ihm auch die Zugkraft der Gesetze zwischen dem Kirchenbau und Palastbau, aber zu Gunsten des innersten Gesetzes, der Übereinstimmung mit sich selbst, je mehr die ursprünglichste Aufgabe aller Raumbildung, die Umschliessung des Menschen, seines eigenen Daseins und Lebens mit dem ganzen System seiner Betätigung zu ihrem Rechte kommt. Der Zusammenhang zwischen Aussen und Innen müsste also beim Wohnhaus des Baumeisters selber zunächst am unverbrüchlichsten erwartet werden. Erst wenn die Übereinstimmung

hier durchaus nicht vorliegt, sind wir veranlasst, vom Künstler zum Menschen als einem Angehörigen seiner Kulturschicht überzugehen, und kommen hier vielleicht auf den vornehmen Herrn und die Absichten der Repräsentation als Motiv eines Unterschiedes zwischen Aussenseite und Innenbau mit ihren vermittelnden Zwischenstufen. Zunächst aber sollte der leitende Gesichtspunkt aller Kunstgeschichte und Kunstpsychologie nicht verlassen werden, und erst, wenn er völlig erschöpft ist, den benachbarten der Kulturgeschichte weichen, die natürlich ihr Recht hat, wo die künstlerische Rechnung nicht ab integro beginnt, sondern Fortsetzung eines Überkommenen bedeutet wie hier.

Die Voraussetzung des Synchronismus, von der Wölfflin ausgehend zu einem Widerspruch gelangt, ist vielleicht selbst schon eine unberechtigte, — nämlich hervorgegangen aus der alten Annahme, die Erscheinungen der Kunstgeschichte müssten mit denen der allgemeinen Kulturgeschichte Hand in Hand gehen, müssten sich hüben und drüben unmittelbar entsprechen, zeitlich und örtlich parallel gehen. Dieser Ausgangspunkt für die psychologische Erklärung aus dem Lebensgefühl und Körpergefühl heraus, die Wölfflin geben will, ist tatsächlich unstatthaft, grade für diese fortgeschrittene Zeit der Entwicklung, und deshalb ihr Ergebnis in vielen Punkten völlig irreführend. Das eben hätte eine Vorstudie strenger Kulturgeschichte, mit chronologischer Gewissenhaftigkeit angestellt, zu erbringen vermocht, ehe die Zugbrücke zwischen der eigenen Burg der

Kunst und der Kultur ringsum herabgelassen werden durfte.

Bis dahin sollten künstlerische Gesichtspunkte, soweit sich irgend auskommen lässt, allein herrschen und fremdes Wollen nur in zweiter Linie zu Worte kommen. Das glückliche Lebensgefühl der Hochrenaissance hatte die Ansprüche an menschenwürdiges Wohnen bei allen Würdenträgern der Kultur so ausserordentlich gesteigert, dass in ihren Palästen vorläufig Alles erreicht war, was den breiteren Schichten der Vornehmen und Reichen als Ideal vorschweben konnte. Hier war eine Steigerung zu neuem Wollen kaum zu erwarten, um so weniger, sowie die sorglose Heiterkeit, das göttergleiche Dasein gestört ward, und der Mut für weitere Errungenschaften dahinsank. Da ist es allerdings die nächste und natürlichste Folge, dass die fröhliche Siegesgewissheit von der Stirn verschwindet, dass die Ansprüche an das Leben, die man nicht so leicht verlernt, sich von der Aussenseite zurückziehen und erst hinter den eignen Mauern im engern Kreis der Eingeweihten die gewohnte Befriedigung suchen. Aber dieser Rückzug ist zunächst nur ein Negatives; er versagt dem Künstler eine Gelegenheit seine Kräfte zu tummeln. Die Auffindung eines aesthetisch fruchtbaren Keimes fällt wieder der schöpferischen Phantasie zu. Und selbst die Verwertung des Gegensatzes der Aussenseite zum Innern gehört der psychologischen Veranstaltung im Ganzen, d. h. der Wirkung auf das Subjekt des Betrachters so ausschliesslich an, dass sich ein treibendes Moment für die neue Gestaltung

dieser Aussenseite zunächst ebenso wenig ergiebt. Es fehlt die genetische Erklärung des Positiven in der Charakteristik des Stiles.

Erst wenn aus der Anmut (der Frührenaissance?) nicht nur die Harmonie oder vollendete Schönheit (der Hochrenaissance), sondern aus dieser, nach dem innern Widerspruch, wieder die Würde hervorgegangen ist, die den Weg zum Erhabenen findet, — erst dann kommt wieder ein schöpferischer Antrieb hinein, der die Kunst herausfordert und beseelt. Dies aber ist ebenso ein ethischer Prozess wie ein aesthetischer. „Schönheit ist Kraft" lautet das künstlerische Evangelium für das Bedürfnis nach dem Erhabenen, in dem sich die Selbsterhaltung der Enttäuschten zusammenrafft. Aber es ist die Frage, ob hier das Verlangen der Bauherrn auf die Entdeckung des adäquaten Ausdrucks hingedrängt, oder ob es auch hier der schöpferische Geist Michelangelos und sein persönlicher Charakter zugleich gewesen, der ihn fand. Die Kunstgeschichte darf kühnlich, solange sie nicht eines Bessern belehrt wird, das Letztere behaupten: Michelangelo war auch in diesem Sinne der Vater des Barock, wie wir es bei Gelegenheit des Palazzo Farnese oder der Laurenziana darzulegen versucht haben. Und seinen Nachfolgern fiel nur die Aufgabe zu, den Weg, den er gewiesen, auch im Palastbau, besonders in Schöpfung von Innen her, wozu ihm die Gelegenheit gefehlt hatte, weiter zu verfolgen und seine Prinzipien der Gestaltung mit den Bedingungen des Vorhandenen auseinander zu setzen, wie es im Kirchenbau seit

Vignola und Giacomo della Porta eben damals geschah.

Es ist der hohe Saal, den die kraftvolle Persönlichkeit für sich fordert, nicht mehr mit gleicher Ausdehnung in die Breite und die Tiefe, sondern mit entschiedenem Übergewicht der Längsaxe als der Richtschnur aller lebendigen Betätigung im Handeln. Von diesem Ideal, das die Paläste und Thermen der römischen Kaiserzeit boten, gleich dem erhabenen Bilde des Laokoon, geht die Umgestaltung des ganzen Palastbaues aus. Erst als dieser oblonge Saal bewusst zum Kern der Neuschöpfung gemacht wird, beginnt die entscheidende Stilbildung auch auf profanem Gebiete und damit die Geschichte des Barockpalastes in vollem Umfang. Darüber fehlen uns leider noch die grundlegenden Untersuchungen, die vom Raumgebilde als solchem ihren Ausgang nehmen.

Während der ganzen Renaissance war seither der Binnenhof derjenige Innenraum gewesen, bei dem die Gestaltung des Palastes einsetzt, weil er der Mittelpunkt des Lebens, der Versammlungsort war, wo der Hausherr mit seinen Freunden, seiner Klientel, seiner Familie, seiner Dienerschaft in Berührung trat. Hierher öffneten sich alle Bestandteile des mannichfaltigen Systems von Zwecken, das die Mauern eines solchen Hauses umschlossen. Von hier aus erfolgte somit die möglichst gleichartige, auf symmetrische Gliederung gerichtete Organisation nach allen Seiten. Aber im Hause des geistlichen Herrn in Rom lagen die Bedingungen anders als sonst

überall, schon weil die Gattin, das weibliche Oberhaupt der Familie fehlt, und die Stadt der Päpste wurde ja tonangebend seit dem Aufstieg der Hochrenaissance an diesem Mittelpunkt der Welt. So verliert in Rom auch der Hof schneller die umfassende Bedeutung und wird zum Durchgangsraum, wo Herrenreich und Dienerreich, Repräsentation und Haushalt sich scheiden in ein Vorn und Hinten. Der Eigentümer will nur seinem persönlichen Leben und Charakter Ausdruck geliehen sehn, und nur von seiner besten Seite sich zeigen, sei es im Spiegel für sich oder beim Empfang vorübergehender Besuche. Deshalb betätigt sich hier das neue Prinzip zuerst, aber nicht mehr allseitig und gleichmäſsig, sondern in Einer Richtung und mit sichtlicher Bevorzugung bestimmter Seiten, die für den Hausherrn und seinen Verkehr in Betracht kommen. Es vollzieht sich die Betonung und künstlerische Verwertung der Longitudinale auch hier. Unzweifelhaft mit Bewusstsein wählt Vignola, wie gesagt, im fünfeckigen Schlossbau von Caprarola für den Hof die ovale Form, in der die längere Axe zur Lebensaxe wird. Giacomo della Porta baut den Hof der Sapienza als längliches Rechteck, mit dem Eingang an der Schmalseite. Damit ist aber im Innern des Baukörpers das nämliche Gesetz wie im gleichzeitigen Kirchenbau verständlich, und von hier aus zeigt sich eine durchaus konsequente Entwicklung des Stiles; nur kann sie naturgemäſs nicht so rasch und durchgreifend erfolgen, weil in der Wohnung die Gewohnheit widerstrebt, das hergebrachte Leben des Bewohners

der Umgestaltung entgegensteht, die im Bau für Ideale abstrakter Art sich ohne Hindernis vollziehen mag.

Immer deutlicher heben sich die Eingangsseite hüben und die Schauseite drüben als bevorzugte Stellen der plastischen Gliederung heraus vor dem schlichten Fortlaufen der beiden Langseiten, die einander zu nahe gegenüber liegen, um denselben Kraftaufwand aufzubieten, den der durchgehende Betrachter unten übersieht, der stillstehende oben nicht verträgt. Ja, wenn das Langhaus der Kirchen wolweislich selten über drei Joche hinausgeht, damit die starke Plastik seiner Glieder sich nicht schwerfällig häufe und perspektivisch zusammengeschoben formlos erscheine, so war hier im Palast entweder eben solche Kürzung geboten, die den Anforderungen nicht entsprach, oder eine Vereinfachung der Glieder in länger fortlaufender Reihe notwendig. So werden aber auch die beiden Schmalseiten drinnen im Hof, was sie im Kirchenraum waren, und dem Eingang gegenüber gestaltet sich, wie die Chornische mit dem Hochaltar, hier an der Schlusswand die Mitte als besonders schmuckreiches Schaustück mit Nische, Brunnen, Statuen und Säulen zum vollen Ausdruck des plastischen Hochdrangs, der die Seele des Barockstils geworden, oder es öffnet sich eine neue Perspektive, wie Michelangelo bei Pal. Farnese gewollt, und damit eine umfassendere Komposition aus mehreren Raumganzen hintereinander, also erstrecht Gelegenheit zur Ausbeutung der Tiefenaxe, die erst die Folgezeit verstand.

Zunächst sucht die persönliche Würde des Herrn, ja die Erhabenheit seines Charakters hier in überschaubarer Weite die Sprache plastischer Formen, volltönend und überlegen, also in allen Äusserungen des Hochdrangs und der wuchtigen Fülle, die von Innen her, aus dem einheitlichen Körper hervorwächst, wie in lebendiger Spannung der Muskulatur, in energischer Gebärde sich zusammenfassend, aber stets mit dem Vorrat für noch grösseren Aufwand an Kraft dahinter.

Und wie dort im Kirchenraum die centralisierende Vierung durch ihren Kuppelbau noch die Höhenaxe selbst an bestimmter Stelle der Longitudinale als zweite Dominante einstellt und für sich entwickelt, so auch hier im Palast die Verbindung der Einfahrt und des Vestibüls unten mit dem Piano nobile darüber, das Treppenhaus. Je mehr der Hof die alte Bedeutung als Hauptraum für den Besitzer und seine Gäste verliert, desto wichtiger wird diese Verbindungsstelle, wo die Faktoren im Aufstieg zusammenwirken, besonders der Blick in den Hof seine Rolle spielt. Sobald sich die Idee des plastischen Hochdrangs dieses Mittelgliedes zwischen unten und oben bemächtigt, ist ein Schauplatz für fruchtbare Motive gefunden, wie für die Komposition im Sinne einer psychologischen Kontrastwirkung, gleich der Laurenziana Michelangelos, mit der Treppe zwischen Vorbereitung und Erfüllung.

Dann aber schliefst sich der oblonge Festsaal als Höhepunkt, sei es allein, sei es wieder mit einer Bildungssphäre um sich oder einer Vorbereitung

durch Warteräume vor sich, durchaus im Sinn der wolbekannten Barockgedanken an: die Tiefenaxe wird überall als Weg des successiven Verlaufes der Leitfaden der Raumkomposition. Fragen wir aber, wie weit die nächste Generation der Architekten nach Michelangelo auf dieser Bahn künstlerisch erfindend vorgedrungen sei, so ist vorerst kaum eine Antwort möglich. Schon am Palazzo Farnese stand, wie wir uns gesagt, das Vorhandene den neuen Wünschen entgegen. Aber als Resignation dazu veranlasste, die weitgehenden Projekte Michelangelos aufzugeben, die eine Verbindung mit der Farnesina forderten, da entstand durch diese Nachfolger doch eine so charakteristische Schöpfung, wie die berühmte Galleria Farnese, die nach Aussen in dem Flickwerk zwischen der einstigen Mittelöffnung und den kompakten Stücken der sonstigen Masse nur die Verlegenheit der nachträglichen Zutat verbrieft, indem sie die Arkaden des Hofes wiederholt.

So lange der Binnenhof als Erbteil der Renaissance seine Bedeutung bewahrt, bleibt der Fassade nach Aussen nur übrig, die Geschlossenheit des Baukörpers zu betonen, und der Barockstil versucht vorerst nichts anderes als den Ausdruck verhaltener Kraft in wenigen Zeichen und gedämpftem Ton. An der Kirchenfassade will die gesteigerte Plastik grade den persönlichen Eindruck hervorbringen, den die unsichtbare Gottheit, die drinnen gegenwärtig gedacht wird, nicht selber ausüben kann, wie die leibhaftige Person des irdischen Machthabers in seinen Räumen. Es wäre ein Fehler in der künstlerischen Ökonomie

gewesen, die selben Mittel auf die Fassade des Privatbaues zu werfen, so lange der Bewohner selbst sich die Kraft zutraut, als imponierende Persönlichkeit darin aufzutreten, unterstützt oder sekundiert von dem wirkungsvollen Hof und Empfangssaal, den Spiegelungen des Kraftideales von übermenschlicher Art.

So hat es seinen guten Sinn, wenn im Profanbau der umgekehrte Kontrast auftritt wie im Kirchenbau. War dort das Äussere reich gestaltet, das Innere ruhig und schlicht, so hier das Gegenteil, der Reichtum drinnen und die Schlichtheit draussen. Doch, das ist nur ein Übergang wie bei den Kirchen auch.

Sobald nämlich der Hof der römischen Paläste zum Durchgangsraum und Durchblick nur geworden ist oder überhaupt aufgegeben wird, so müssen auch die Rollen anders verteilt werden. Das geht zusammen mit dem Aussterben der tatkräftigen Charaktere, mit dem Erlahmen der Energie, die der Würde und Erhabenheit selber fähig ist, und damit beginnt eine ganz andre Rechnung als Angelegenheit der folgenden Generation. Es ist der letzte Schritt in der Entwicklung des Aussenbaues, wenn die Fassade als Bestandteil einer Komposition im Grofsen behandelt wird, die nur im zeitlichen Verlauf nacheinander genossen werden kann.

Bis dahin dürfen wir uns nicht wundern, wenn die überkommene Masse des Baukörpers solcher römischen Paläste, die zu ,,Herbergen des Adels" geworden, der künstlerischen Bewältigung nach den

Prinzipien eines neuen Stiles sehr nachhaltigen Widerstand entgegensetzt, und vorerst nur von verschiedenen Anläufen, meist auf Einzelnes gerichtet, erzählt werden kann, bis man begreift, dass die ganze Disposition der Geschosse einen andern Sinn bekommen muss als je zuvor.

Der Auffassung des Baumateriales als einer einheitlichen bildsamen Masse entsprechend, bleibt die Mauer möglichst ungeteilt und ungegliedert. Bekleidung mit Travertin bezeichnet das Höchste; aber auch wo sie in Wirklichkeit nur aus Backstein besteht, wird sie doch gleichmäfsig übermörtelt. Von einer dekorativen Flächenfüllung, die zur Zeit der Hochrenaissance für solche Fälle beliebt war, und z. B. an Pal. Sacchetti, dem eignen Haus des malerisch gesonnenen Antonio da Sangallo wol sicher beabsichtigt gewesen, ist nun keine Rede mehr. Der Barock verzichtet deshalb auf die Gliederung durch Gurtgesimse und belässt die Mauer in möglichst ungebrochener Ganzheit. Er bedarf auch für die Öffnungen keines weitern tektonischen Haltes als die Masse selber gewährt; aber die „eurhythmischen“ Fenster der Renaissance werden demgemäfs schlanker und höher; der durchgehende Hochdrang presst sie zusammen und zieht sie mit sich aufwärts, während die Überhöhung der Räume drinnen doch grosse geschlossene Mauerflächen über allen Fenstern stehen lässt. Aber allmählich tritt auch hier der plastische Trieb zu Tage und bereitet im Hochdrang der Fensterrahmen und Portalfassung mit Giebelaufsatz das mächtige Kranzgesims vor, das noch lange als fester

Abschluss ringsum in Geltung bleibt. Die hohe Stirn des Pal. Farnese bezeugt, wie Michelangelo die Analogie mit dem Vorbild des menschlichen Äussern durchgedacht, und die Konsequenz: „je höher das Geschoss, desto deutlicher als Sitz der geistigen Überlegenheit," ergiebt sich von selber, steht aber im Widerstreit zur tradionellen Bedeutung des Piano nobile, das sich nicht ohne Weiteres ins zweite Stockwerk hinauf verlegen lässt.

So bleibt es lange bei dem Anlauf, wenigstens die Vorherrschaft eines Geschosses deutlich herauszuarbeiten und durch strenge Subordination des Erdgeschosses wie des zweiten Stocks zu sichern.[1]) In solchem Verhältnis braucht auch das Mezzanin nicht mehr verhehlt zu werden wie bisher, sondern kann, wie gesagt, in Abhängigkeit von dem einen oder dem andern Geschoss sehr wirksam verwendet werden. Zu der Einsicht, dass die struktive Idee des hochgemuten Wachstums eigentlich ein ganz andres Verhältnis fordert, das Hauptgeschoss jedenfalls nicht in der Mitte duldet, und mit seiner lebendigen Kraft das Kranzgesims durchbrechen müsste, dazu gelangt erst die Folgezeit. Wol aber zeigen sich Ansätze dieses Gedankens, indem die Proportionen auch hier progressiv werden. Die entscheidenden Schritte tut wieder Giacomo della Porta, noch knapp und gemessen an Palazzo Paluzzi bei S. M. in Campitelli, an Pal. Boadile und einem jetzt abgetragenen

1) Vignola fasst im Pal. Farnese zu Piacenza fünf Geschosse so zusammen, dass für den Anblick nur ein Hauptstockwerk existiert.

Hause an Via del Gesù, dann Pal. Chigi, Pal. d'Este und am unvollendeten Pal. Serlupi. Mezzaninfenster sind es, die Bewegung, Wachstum in den Aufstieg bringen. Sie legen sich als Kellerluken unter die Fenster des Erdgeschosses, wirken überhöhend über denen des Piano nobile und verschwinden ganz im zweiten Geschoss, oder treten dort gar allein auf, so dass es nur als Attika wirken mag. Aber auch Beispiele, dass das zweite Obergeschoss wie an Pal. Farnese das höhere geworden, fehlen nicht, wie Pal. Crescenzi neben dem Pantheon, Pal. d'Hasti an der Ecke des Corso bei Piazza Venezia noch, Pal. Mattei und Mellini bei S. Caterina de' Funari und andre kleine Häuser z. T. schon späteren Datums.

Dann aber begegnen auch hier wie beim Kirchenbau die Regungen, der Mittelaxe die centralisierende Gewalt als sichtbare Dominante der Symmetrie zu sichern. Zunächst wird im schlichten Mauerkörper die regelmäfsige Reihung der Öffnungen aufgegeben und statt dessen die Bildung rhythmischer Abschnitte in symmetrischer Folge um die stärkere Mittelgruppe versucht, wie es bereits in der Renaissance, besonders in Oberitalien geschehen war.[1]) In schnellerem und schnellerem Tempo folgen die Reihen nach dem Centrum zu, von beiden Seiten her; aber immer noch wird die Masse als eine einheitliche zusammengehalten. So am Pal. Ruspoli von Ammanati mit seiner ausserordentlichen Breite, Pal. Chigi von Gia-

1) Vgl. aber auch Pal. Salviati vom Florentiner Nanni di Baccio Bigio 1557.

como della Porta, gegen den Corso zu, und Pal. Ludovisi an Piazza Colonna.

Verbindet sich diese rhythmische Gruppierung (1. 2. 2. 3. 2. 2. 1.) dann fühlbarer mit der architektonischen Ausgestaltung des Portales, an dem zuerst der plastische Drang gleichsam aus Hof und Vestibül herausschlägt, dann ist der neue Ansatz für die Durchführung des Vertikalismus auch hier gegeben. Diese strenger monumentale Behandlung aber scheint sich während dieser Phase des Barockstiles auf die öffentlichen Paläste beschränken zu wollen, als deren Beispiel der Konservatorenpalast nach Michelangelos Entwurf allmählich vollendet ward, mit seiner einzigen durchgreifenden Pfeilerordnung und seinem jedenfalls spät erst hineingekommenen Mittelfenster.[1]) Die Erweiterung manches Portales zum Zweck der Einfahrt rührt aus dieser Zeit her und nähert seine Erscheinung dem Kirchenportal, so dass die weiteren Folgerungen für die Höhenentwicklung sich von selber einstellen. Es wird zum Sockelbau für die Dominante durch die Geschosse durch, und von hier aus durchbricht der plastische Hochdrang die letzten Querstreifen, die ihm noch als merkbare Horizontalen entgegenstehen. Nun beginnen die Fenster, die aller Selbständigkeit entkleidet waren, wenigstens nach Oben an ihren Rändern konsolenartige Vorsprünge anzusetzen, die zuerst eine einfache Verdachung tragen,

1) Vgl. von Giacomo del Duca, dem sicilianischen Bildhauer, auch Pal. Cornari bei Fontana Trevi von 1575 (6 + 5 + 6 Fenster mit betonter Mitte, in Keller, Erdgeschoss und Piano nobile, oben nur Luken), Ferrerio, Tav. 36.

dann zu reicherem und reicherem Giebelwerk sich auswachsen, bis diese steigende Bewegung auch das Kranzgesims erreicht und in sein fortschreitendes Wachstum aufzunehmen trachtet.

Diese Fortschritte der Palastfassade werden aber erst dann übersichtlich vor Augen treten, wenn wir eine florentinische (oder toskanische) Gruppe mit ihren charakteristischen Fenstern im Erdgeschoss, und eine oberitalienische (Martino Lunghi u. s. Stilverwandten) von der specifisch römischen unterscheiden, die in dieser Zeit unter Führung des Giacomo della Porta allein die Entwicklung des Barockstils gefördert hat.

Ein andres Verhältnis dieser Faktoren stellt sich natürlich ein, wo immer die Zahl und Folge der räumlichen Bestandteile eines solchen Palastes sich ändert, d. h. wo wir die herkömmliche Anlage der grossen Stadtwohnungen verlassen und auf das einfache Wohnhaus ohne beträchtlichen Binnenhof oder auf das Lusthaus mit seinem Garten statt des Hofes weiter blicken. Eine weitere grundsätzliche Verschiebung findet endlich in der Villa draussen auf dem Lande statt, die dem ganzen Haushalt zu monatelangem Aufenthalt dienen, zugleich aber wenigstens teilweise den Ansprüchen der Repräsentation gerecht werden, wie andrerseits in vollem Umfang die Erholungen des Landlebens gewähren soll.

Das Stadthaus auf beschränktem Bauplatz bietet der plastischen Tendenz des Barockstils schon als geschlossener Körper die willkommenste Unterlage,

sich im Ganzen zu betätigen. Hier, wo keine Tiefendimension dem Wachstum der Vertikale Konkurrenz macht, waltet die Analogie mit der statuarischen Kunst reiner und ungestörter als sonst, und die Baukunst des Barock entwickelt sich völlig im Sinne Michelangelos als Hochbau. Ein Vergleich zwischen dem Bramanteschen Häuschen gegenüber Pal. del Governo vecchio, oder den weitern Beispielen der Hochrenaissance neben S. M. dell' Anima, selbst Pal. Linotte (der nicht von Peruzzi, sondern von Antonio da Sangallo herrührt), auf der einen Seite und dem Haus des Vignola an Piazza Navona, nebst andern, leider z. T. abgebrochenen oder veränderten Einzelwerken beim Pantheon und beim Gesù, bis in die Tage des Giacomo della Porta und Giov. Batt. Soria hinein, ergiebt überall die entscheidenden Symptome.

Die Villa suburbana behält vom Stadtpalast des grossen Herrn nur einen Trakt, etwa eine Schmalseite des rechteckigen Grundrisses, und dahinter tritt der Garten, wie gesagt, an die Stelle des Binnenhofs. Gegen die Strasse zu, die vom Stadttor aus vorbeiführt, kehrt sich die Stirn nun als geschlossener Körper, mit glatter Mauer, schlichten Öffnungen über stärker entwickeltem Portal, ernst und streng nach dem Sinn des städtischen Ansehens, von dem man herkommt, für einige Stunden nur, und ohne dieser Rücksicht entsagen zu wollen, d. h. immer im Gefühl des Zusammenhangs mit dem Palast desselben Besitzers innerhalb der Mauern. Soweit mag Villa Medici auf dem Pincio als Beispiel

Geschlossenheit auf andre Zusammenhänge, von denen hier noch abgesehen werden muss, wie auf die Flügelansätze hinten gegen den Garten zu. Auf der Rückseite gehören die Motive selbst freilich im Einzelnen noch wesentlich der Spätrenaissance und erinnern an Galeazzo Alessi und Vasari; die durchgehenden Gesetze plastischer Gestaltung im Sinne Michelangelos sind nicht erfasst. Der Sinn für diese befriedigte sich in dem beschränkten, klar übersehbaren Garten an der bildsamen Masse der vegetabilischen Natur, die selbstgewachsen aber vom menschlichen Willen durchdrungen ist und beherrscht wird, — sei es in geschlossenem Buschwerk und geschorener Heckenwand, der die Menschenhand das Gesetz tektonischer Formen aufgenötigt, oder in den jungen Pinien mit ihrem kurzen Stamm und der gefüllten Kuppel ihrer Krone darauf. Erst jenseits dieser willkürlichen Gestaltung der Natur, wo der Ausblick über die Mauer auf die Gründe der Villa Borghese freier in die Weite schweift, bis auf den Hintergrund der Hügelketten, der plastischen Naturgestaltung der Erdoberfläche selber, mögen wir von der Mitwirkung des aesthetischen Gegensatzes reden, der als Folie nur dazu dient, die positiven Faktoren des Geformten erstrecht als Woltat der Kunst fühlbar zu machen. Wir dürfen in diesen Gärten durchaus nur das Genüge des schöpferischen und geniessenden Subjekts suchen, das aus eigener Kraft die umgebende Welt bewältigen will, ohne sich selbst einen Augenblick abhängig vom All zu fühlen oder gar überwältigt vom Unendlichen sich selber zu verlieren.

dienen, die 1550 für den Kardinal Giov. Ricci da Montepulciano begonnen war, dann aber seit 1590 für den Kardinal Ferdinando Medici von dem Toskaner Annibale Lippi wesentlich umgebaut worden ist, so dass sie besser zu den Vorbereitungen der folgenden Phase gerechnet wird. Schon der obere Aufsatz auf dem Dach weist von dieser körperhaften Das Aufgehen im Unbegränzten, Unabsehbaren entspräche durchaus nicht dem Kraftideal dieser Generation, das von einer so mächtigen Persönlichkeit wie Michelangelo gestaltet, dem Verlangen nach strenger Würde, ja persönlicher Erhabenheit, dem eigensten möglichst übermenschlichen Selbstgefühle gerecht ward. Solange es noch willensstarke Charaktere gab gleich ihm, und diese als Herrn der Welt in der Hauptstadt der Welt mit allen Mitteln der Kunst befriedigt sein wollten, hat auch diese Villa suburbana mit ihrem Garten keine andre Aufgabe.

Die Lage der Landvillen auf den Hügeln der Nachbarschaft, in der Nähe der mittelalterlichen Castelli Romani begünstigt eine umfassendere Gesamtkomposition.[1]) Baumreihen in der Ebene, bei ansteigendem Terrain mit Vorliebe Cypressen, führen als Viale auf sie hin und verbinden besonders das Gattertor an der Landstrafse mit dem Gebäude. So wundern wir uns nicht, den selben Prinzipien zu

1) Die Villa Lante bei Viterbo mit ihrem Casino kann ich nicht mit Wölfflin zur Landvilla rechnen, sondern nur zu suburbana, und zwar eher zur Spätrenaissance als zum Barock. Die Villa Caprarola ist dagegen vielmehr Schloss, dem französischen Château verwandt.

begegnen, die in Michelangelos Anlage des Kapitolsplatzes mit dem Aufstieg zum Senatorenpalast als Hauptstück am Ende der durchgehenden Mittelaxe walteten. So verquickt sich die Richtung des Weges mit der Vertikale des Baues, je nach dem Grade des Anstiegs zu einer strafferen oder im Fortschritt erst sich vollziehenden Einheit, mit sofortigem oder an bestimmtem Wendepunkt erst herausspringendem Übergewicht der Höhendimension. — Schroff ansteigend über der schmalen Cypressenstrafse baut sich das Terrassenwerk der Villa d'Este in Tivoli nach der einen Seite durchaus im Verfolg des Hochdrangs auf, und der Mittelaxe des Zugangs entsprechend tritt an der breiten Masse des Hauses grade hier nur die plastische Gestaltung heraus. Alle Gebärde des Lebens koncentriert sich auf die durchgehende Bewegungslinie des Motivs, während der kolossale Körper sonst ruhig, wie vegetierend nur als Unterlage dieses gesteigerten Ausbruchs daliegt. Ein genaueres Eingehen auf die Ähnlichkeit des Bauwerks mit Michelangelos herkulischen Naturwesen in Cappella Medici war mit dieser umfänglichen Herberge für monatelangen Landaufenthalt garnicht ausführbar. Deshalb fällt dieses Beispiel einseitiger Gestaltung sehr ins Gewicht, von wem immer das ursprüngliche Wohngebäude herrühren möge. — Milder, aber ebenso zweifellos ist die Befriedigung des selben plastischen Prinzips an der andern Seite, dem sanfteren Anschwellen des Bodens gemäfs. Hier nähern sich die örtlichen Bedingungen mehr den Villen von Frascati, besonders der Villa

Aldobrandini, dem berühmten Beispiel, das für Giacomo della Porta als ein Werk seiner letzten Zeit (1598—1603) in Anspruch genommen wird, obgleich die Rückseite grade mit dem „Teatro", vollends aber die „höchst malerische Umzäunung des Vorgartens" dem strengen Sinn dieses Architekten garnicht entsprechen.[1]) Villa Mondragone hat dagegen wieder wie Villa d'Este das schmale Mittelstück, das durch die Cypressen des Aufgangs sichtbar wird, wie die persönliche Charakteräusserung ihres Eigentümers, neben der die sonstige Moles nicht in Betracht kommt. Die Gebäude selbst sind samt und sonders nur „mächtige Steinhaufen", bestimmt den Insassen des Stadtpalastes samt Gästen und deren Begleitung möglichst freien Spielraum während der heissen Jahreszeit zu gewähren, wo Schatten, Kühle, Luftzug die wichtigsten Erfordernisse werden. Deshalb ist auf die künstlerische Gestaltung des Äussern fast gar kein Wert gelegt, wol aber im Innern und dem Teatro, das als Innenraum unter freiem Himmel wie einst der Palasthof anzusehen ist, mit billigem Material und flüchtiger Formgebung manche Verwirklichung von Raumgedanken und Dekorationsweisen versucht, die hernach als Ideal auch in den Stadtpalast einzogen. Deshalb wäre grade über die römischen

1) Bei Dominicus Barriere, Villa Aldobrandina Tusculana 1647 wird Taf. 6 in der Unterschrift dieses Teatro ausdrücklich Horazio Olivieri als der geistige Urheber hervorgehoben, der auch an Villa d'Este in Tivoli beteiligt gewesen. Der Erbauer Card. Pietro Aldobrandini starb 1621. Am Hauptbau ist aber die dreiteilige Gipfelung durchaus plastisch!

Villen eine Monographie mit gewissenhaftester chronologischer Genauigkeit durchaus zu wünschen.

Ebenso vorsichtig muss über den Gartenstil dieser Villen geurteilt werden, deren alter vernachlässigter und deshalb viel malerischer gewordenen Vegetation gegenüber wir gar zu leicht zu Irrtümern geneigt sind, so dass wir die gleichzeitigen Publikationen als Gegenwirkung brauchen, auch wenn sie zur Anweisung für Gärtner die Grundrissanlage und Verteilung der Gewächse in übersichtlicher Disposition mehr hervorkehren, als es dem aesthetischen Eindruck als solchem entspricht.

Sehr charakteristisch für den künstlerischen Willen auch der Vegetation, besonders der Baumnatur gegenüber, ist das Verhältnis dieser Zeit zu dem Lieblingselement des Wassers. Seine Behandlung hängt unmittelbar mit dem Verständnis des Travertins als gewachsener, von Schwefelquellen durchzogener, hier porös versteinerter, dort noch weich gefüllter Masse zusammen. Das Ideal des Stiles, der „Schönheit ist Kraft" bekennt, erhält im rauschenden Wasserstrom eine natürlichere Verwirklichung als irgend sonst. „Es wird ein gewaltiger Aufwand getrieben, um das Wasser möglichst reichlich und mit starker Kraft zu gewinnen", sagt auch Wölfflin, aber auch da ist als ächtestes Beispiel der Barockgestaltung meines Erachtens für diese Zeit an dem Aufspringen des Wassers in einem möglichst vollen Strom oder als Stralenbündel fest zu halten, mit dem sich das Niederrauschen nur als notwendige Folge und bestätigende Nachwirkung verbindet. Die eigentliche Be-

friedigung liegt in dem Hochdrang der Wassermasse, wie im Triumph des eignen Willens; das ist die übermenschliche Erhabenheit des brausenden Elements, die man liebt.

DER BAROCKSTIL IN DER DARSTELLENDEN KUNST

Wir Modernen heute, gesteht sich selber warnend Wölfflin, „wir sind jedenfalls geneigt, die Dinge malerischer aufzufassen als die Zeitgenossen, mehr malerische Absicht hinein zu sehen, als wirklich darin liegt.“ Das trifft die ganze Beurteilung des Barockstils, soweit wir ihn bis jetzt kennen gelernt, und besonders seiner Gartenkunst in Burckhardts Cicerone. „Man muss als prinzipiellen Gesichtspunkt festhalten, dass ein Sinn für Effekte der Beleuchtung“, und viele andre „malerische Wirkungen“ die der Schwesterkunst entlehnt sind, „nicht vorhanden sein kann, solange die Malerei keinen derartigen Geschmack zeigt“. Bevor wir weiter gehen, haben wir einen Blick auf diese andre Kunst zu werfen, ebenso wie es bei Michelangelo geschehen ist, und haben ihren Werken gegenüber die Frage zu beantworten, wie es mit der „Entdeckung des Malerischen“ oder aber mit dem Anschluss an das plastische Gestaltungsprinzip des Barockstiles bestellt sei. Vor allen Dingen wird die Betrachtung der Malerei grade in Rom als Gegenprobe der Charakteristik dienen, die wir bis dahin vom Kunstgeist dieses Übergangs ins siebzehnte Jahr-

hundert auf Grund der römischen Denkmäler entworfen.

Nach Michelangelos Tode geht es mit der Malerei sehr ähnlich wie mit der Architektur: nach den unmittelbaren Abkömmlingen des grofsen Meisters wie Daniele da Volterra und Marcello Venusti, bei denen man immer noch seine Gedanken vermutet, übernehmen die Manieristen der Spätrenaissance die Aufgaben, die ihnen gestellt werden. „Eine Zeit lang verlangte die Mode lauter Gegenstücke zum Jüngsten Gericht", schreibt Burckhardt; aber man verstand dies gewaltige Muster des Barockstiles nicht besser als etwa die schwachen Nachklänge der Cappella Paolina dies an die Hand gaben, nämlich als „Gewimmel nackter oder eng gekleideter Figuren, die in allen möglichen und unmöglichen Stellungen durch einander stürzen," und man malte sie ebenso blindlings „auf einem Raume, der sie nicht zum dritten Teil beherbergen könnte". — Nach der „frechen Improvisation historischer sowol biblischer als profaner Gegenstände," die mit den Brüdern Zuccaro auch nach Rom drang und besonders den Ruhm der Farnese in den vordern Sälen ihres Palastes, wie im Schloss Caprarola, zu verherrlichen half, ja den Vatikan nicht verschonte, müssen wir doch neben Vignola die Existenz der Spätrenaissance auch in der Malerei der ewigen Stadt anerkennen. Aber die Geschichte des Barockstiles befasst sich jedenfalls nicht mit ihnen, sondern erst mit dem Auftreten der Carracci, Agostino und besonders Annibale, der eine Stellung wie Giacomo della Porta beanspruchen

darf. Wie der letztere als Architekt ist Annibale Carraci als Maler besonders wichtig für den Durchbruch des neuen Gestaltungsprinzips in seiner Kunst, die auf strenger Schulung und gelehrten Studien fussend, doch das Ideal Michelangelos verstehen lernt und mit dem ganzen Reichtum ihrer eignen Mittel zu verwirklichen unternimmt. Im unmittelbaren Anschluss an die Raumbildung im Gartentrakt des Palazzo Farnese sehen wir ihn mit seinem Genossen über Alles hinausgehen, was sie bis dahin in Bologna oder im umliegenden Kreis ihrer Kunst ausserhalb Roms geleistet hatten. Annibale steigert sich zum vollsten Vertreter des Lebensgefühls „Schönheit ist Kraft", soweit sich dies irgend mit dem heimischen Erbteil der Freskomalerei vor Augen stellen liefs, und folgt Michelangelo, dem Begründer des Barock, so eifrig, wie einst Giulio Romano und Sebastiano del Piombo dem selben Meister als Maler der Hochrenaissance gefolgt waren.

Man vergleicht die Decke der Galleria Farnese gern mit Michelangelos Decke der Sistina. Und gewiss ist das lehrreich nach mancher Seite, wie ein Vergleich mit Rafaels Decke der Farnesina es nicht minder wäre; aber wer nur das Gemeinsame hervorhöbe, würde sich starker Anachronismen schuldig machen. Für uns bleibt die Hauptsache hier der Unterschied zwischen den Schöpfungen der Hochrenaissance und der des Barock. Bei Michelangelo bleibt die gemalte Architektur, die alle Flächen zerteilt und den Cyklus von Bildern und Gestalten disponiert, als Unterlage für alles Figürliche doch für sich, ein Gerüst

ohne nothwendigen Zusammenhang mit dem Lebendigen darauf und dazwischen, ebenso wie der marmorne Aufbau des Juliusgrabmals. Die Verbindung durch Bögen und Rahmen oben beansprucht vollends keinen architektonischen Sinn als Umdichtung des wirklichen Raumgebildes, sondern hebt im Gegenteil die Einheit der flachen Tonnenwölbung auf, um sie nach dem Prinzip der Hochrenaissance in vielgliedrige Harmonie auseinanderzulegen. Bilder und Gestalten durchsetzen dies System, ebenso mannichfaltig an Wert: hier statuarische, dort dekorative Figuren, hier in vollen Farben, gewandet, dort nackt in natürlichem Fleischton, oder gar in Bronze, in Marmor verwandelt; hier reliefmäfsige, dort perspektivisch vertiefte Bilder, also bald die Fläche wahrend, bald durchbrechend; aber alle diese räumlichen, körperlichen, augenscheinlichen Werte, zwischen Wahrheit und Dichtung weislich abgestuft, alle Gegensätze harmonisch ausgeteilt und im fortlaufenden Zusammenhang verbunden, ohne irgend welche beunruhigende Spannung von Kontrasten.

Hier dagegen, an der gewölbten Decke der Galleria Farnese, hebt sich über der ruhig fortlaufenden Wandgliederung (die wegen einiger Bedenken gegen Herstellung und Zutaten lieber ausser Betracht bleibt) ein vielgestaltiger Hochdrang der Kräfte doch in durchgehender Einheit empor. Der Raum gewinnt im Stirnband des Simses seine körperliche Geschlossenheit ringsum, und darüber erscheint Alles aus der bildsamen Masse der Umfassungsmauern gewachsen. Tektonisches Rahmenwerk und herkulische Gestalten

in Bronze- oder Naturfarbe, Reliefbilder Grau in Grau oder in vollfarbigem Dasein, Alles ist mit einander verwachsen, durchdrungen, im Zusammenhang des Werdens erfasst und nimmt den ganzen Pomp des Fleisches und der Kraft mit nach Oben, wo die beiden Seiten der Wölbung einander begegnend sich verbinden und Raum lassen für die reichsten Scenen des Bilderkreises. Nur in den Ecken eröffnet sich ein Ausblick ins Freie, so dass dies Drängen und Schieben, dies Arbeiten und Übereinandertürmen doch nicht erdrückend wirkt, sondern immer noch einen Überschuss athletischer Stärke, einen Vorrat neuen Zuwachses zu bergen scheint, der den freien Genuss ihrer Spannung gestattet. Verfolgen wir, von diesem Eindruck des Luftigen durch die Öffnungen aus, die Ökonomie des Malers, so begreifen wir nicht allein die Möglichkeit der Bilder mit dem selben Himmelsblau im Grunde, sondern auch die Stufenfolge zwischen Verwirklichung und Entwirklichung der naturfarbenen oder willkürlich getönten Körper, der Träger und Dränger, und erkennen die entfärbten und erstarrten als Söhne der Karyatiden, die blutwarmen Gesellen aber als plastische Verkörperung lebendiger Kräfte. Hier ist, mit den Mitteln der Malerei erst, die Organisation der raumschliessenden Baumasse vollständig vor Augen gebracht, dass „der Gestalten Fülle verschwenderisch aus Wand und Decke quillt“. Aber vom „malerischen Stil“ wird nur das Vorurteil noch reden. Das durchwaltende Prinzip ist der plastische Drang. Dieser erzeugt die Einheit in der allseitigen Berufung auf

unser Körpergefühl, wie auf unsre Kraftempfindungen. Es ist der Bildnergeist Michelangelos in Annibale Carracci gefahren, — aber nicht aus der Decke der Sistina, sondern aus dem Jüngsten Gericht, nicht der Stil der Hochrenaissance, sondern des Barock.

Sehr wesentlich aber erscheint doch der Unterschied zwischen dem grossen Wandgemälde, das die Weite der Welt am letzten Tag umspannen will, und diesem dekorativen Werke der Carracci, das zunächst den plastischen Hochdrang der sich wölbenden Mauern eines beschränkten Raumes im unmittelbaren Anschluss an die bauliche Wirklichkeit aufnimmt und nur zwischen der statuarischen Gestaltung noch freiere Bilder eröffnet, die weder an Körperrelief noch an Farbenschwere für das Realitätsbedürfnis jener Generation etwas zu wünschen übrig lassen. Michelangelo sucht wenigstens durch plastische Mittel, nämlich durch das Gedränge der körperlichen Erscheinungen Raumwerte zu schaffen, die weitere Tiefenausdehnung fordern; er erweckt durch zahllose Büsten und Köpfe, die übereinander hervortauchen, wenigstens den Eindruck des Unübersehbaren; wenn sich auch nirgends die unendliche Tiefe des Raumes öffnet, will doch die Menge des Gestalteten nicht aufhören; Welle auf Welle taucht als Form empor, sowie sie unser Blick erreicht, so dass ein Gewoge sich uns entgegendrängt, als wollte das Meer noch ein Meer gebären. Von alledem ist an der Decke der Galleria Farnese nichts zu spüren! Nichts vom Unergründlichen, Unfassbaren, Endlosen, das Wölfflin hineingesehen hat, nur das Unerschöpf-

liche der Gestaltungskraft, das Unermüdliche des Gebarens von Innen heraus, das auch jenseits des Anschaulichen noch zu wirken scheint. Aber alles ist nah, absehbar, beinahe tastbar. Und jener Eindruck eines Plus sichert nur der Anstrengung organischer Geschöpfe unsern Glauben an das Bestehen dieses Kraftaufwandes vor und nach dem Gegenwärtigen, während wir betrachtenden Menschen wol wissen: der Wille sei stark, unser Fleisch ist schwach; auch Giganten von unsrer Art erlahmen. Die Malerei ist eben in diesen Hünenleibern Ein Fleisch geworden mit der Architektur, nimmt also vom Wesen dieser Schwester den Charakter der Beharrung an. Die unverbrüchliche Fortdauer der veranschaulichten organischen Kraft ist ästhetisch notwendig für das gemeinsame Kunstwerk, das durch und durch plastisch gedacht ist. Da darf noch kein Hang zum Dämmerschein des Nirvana gewittert werden, eine derartige Interpretation wäre abermals Anachronismus.

Nach diesem schlagenden Beispiel für die plastische Tendenz des Barockstiles auch in der Malerei, wie er als Erbteil Michelangelos in Rom sich weiter zeugt, bedarf es keiner weitern Belege für die nämlichen Symptome in den Gemälden sonst. Die Lebenskraft des plastischen Gestaltens geht so sehr in diesen Schwesterkünsten auf, dass die eigentliche Skulptur im selben Augenblick nur Ohnmacht zu

bekennen hat. Wol aber ist es wichtig, am Schluss dieser strengen Periode des neuen Stils noch einer folgenreichen Übertragung zu gedenken, die damals in Rom stattfand. Unter den italienischen Nachfolgern des Annibale Carracci wäre nur durchzuverfolgen, wie weit ihre Kraft reicht und wo das Verständnis versagt; aber ein viel gewaltigerer Träger des Barock wird in einem fremden Maler gewonnen, der von Norden gekommen hier die entscheidende Anregung empfängt, um heimgekehrt den ganzen katholischen Norden für diesen Stil zu erobern. Es ist das Bündnis mit der Grossmacht des modernen Kunstlebens überhaupt, das eben nun durch Rubens in Rom geschlossen wird.

Während seines Aufenthaltes in Italien von 1600 bis 1608 hat der vlämische Meister, mit der ganzen Vorbereitung heimischer Kunst und Bildung ausgestattet, vor allen Dingen aber mit einer überquellenden Erfindungsgabe, einem schwungvollen feurigen Temperament und einer Schöpferkraft ohne gleichen gesegnet, die Erbschaft der italienischen Malerei angetreten. In Venedig von Tintoretto, dem kongenialen Vorläufer seiner eigenen Sendung angezogen, zu Mantua in stetem Verkehr mit den Werken des Mantegna und des Giulio Romano, mit ihrer gedrangen Festigkeit plastischer Körperformen, dann fortgerissen vom malerischen Gliedergewoge Correggios, verrät er schon im Altarbilde für S. Ambrogio zu Genua „das eifrige Studium nach den Typen der Carracci in den kolossalen Gestalten“, während die Komposition dieser „Beschneidung“ unverkennbar auf

Correggios Nacht zurückgeht. — Sind diese frühen Werke für Mantua und Genua noch vielfach unselbständig, so erblickt man zu Rom in den Bildern der Chiesa nuova den Einfluss, den die Kolossalfiguren der Antike, der Laokoon, die Flussgötter, der Herkulestorso, die Kaiserbüsten und Barbarenkönige auf ihn ausgeübt, — d. h. die selben kraftvollen, charakteristischen und pathetischen Beispiele der späten, physisch und psychich gesteigerten Skulptur, denen auch Michelangelo gehuldigt und Carracci sich hingegeben. Diese grossmächtigen Heiligen in S. M. in Vallicella malte Rubens 1608, zur selben Zeit wo Carracci noch an der Galleria Farnese beschäftigt war. Und aus dieser Berührung ist auch ihm das volle Verständnis für das Jüngste Gericht Michelangelos aufgegangen; ihm, dem geborenen Historienmaler, mochte das letzte Geheimnis des Barockstils daraus in die Seele dringen. Damit wird er der Erbe auch dieses gewaltigen Vermächtnisses, das den darstellenden Künsten insgesamt hinterlassen war, und vereinigt es mit dem Erbe der nordischen Renaissance, das er in sich selber mitbringt, d. h. mit dem innersten Wesen einer Kunst, die weit mehr noch als die Italiens mit den Ansprüchen des Seelenlebens, mit dem Hang nach Verinnerlichung, mit dem Geist des Mittelalters und der Gemütstiefe germanischer Völker durchdrungen war. So vollzieht sich in ihm erst der volle Umschwung zur Malerei, der specifisch modernen Kunst, die allen diesen Forderungen gerecht zu werden vermochte; so entscheidet er, obgleich als begeisterter Vertreter des

plastischen Ideales, doch die Vorherrschaft malerischen Geistes, der im Norden seine Heimat hat.

Den tiefblickenden Augen der Denker, die das Urteil über Rubens' Stil begründet haben, sind diese Eigenschaften nicht entgangen, ja die Notwendigkeit grade dieser Verbindung nicht verborgen geblieben. Einige Bemerkungen über das Wesen seiner Kunst, die ich im Einverständnis mit einem Meister der Kunstwissenschaft wie Schnaase verantworten darf, gewinnen also grundlegende Bedeutung für den Barockstil der Malerei überhaupt.

Das glänzendste Beispiel für das Kompositionsprinzip eines spannenden Gegensatzes zwischen Unten und Oben, den wir bei Michelangelo kennen gelernt, wo eine unbefriedigte Bewegung, eine unruhig über sich hinausdrängende Stimmung sich nach Oben abklärt und im Gipfelpunkt des Ganzen erst, ohne Einbufse an Kraft und Fülle, ihren Abschluss findet, ist neben zahlreichen Belegen sonst seine Kreuzabnahme im Dom von Antwerpen (1611—1612). Sehr entscheidend für den Übergang ins Malerische spricht aber ein Vergleich der verschiedenen Gemälde, in denen sich Rubens mit dem Jüngsten Gericht und dem Engelsturz beschäftigt, wenn wir sie unter dem Gesichtspunkt ihres Verhältnisses zum Urbild in der Sixtina betrachten. Rubens vereinigt den Vorteil plastischer Klarheit und Nähe der Gestalten, den Michelangelo durch seine Reliefkomposition erlangte, mit der räumlichen Tiefe und Mannichfaltigkeit der Perspektive, indem er von der senkrechten Mittelaxe — durchaus im Sinne des

ächten Malers — zur Diagonale übergeht. Diese Form gestattet, wie Schnaase sich ausdrückt[1]), zugleich einen grossen Reichtum und die kühnste feurigste Darstellung der Tat. Wo aber die Vertikale zwischen Unten und Oben aufrecht bleibt, da weicht die Himmelsregion räumlich zurück hinter den vorn sich drängenden Gestalten, und Ströme des Lichtes um die Hauptfiguren, zwischen dem Helldunkel der Wolkentrone durchbrechend, übernehmen die Hervorhebung, während die Bewegung in feierlicher Getragenheit daherwallt, wie ausklingend in mächtigen Akkorden, nach rauschendem, betäubendem Gebrause. Immer jedoch geht Rubens auch im malerischen Zusammenhang seiner Gruppen in sich, wie unter einander über sein römisches Vorbild hinaus. Während dort nur durch Aufhebung des Zeitlichen die volle plastische Gestaltung in herkulischen Formen und nur durch die Enthaltsamkeit von allem Beiwerk die klare Bestimmtheit in allem Geformten erreicht wird, bewahrt der dramatischer veranlagte Vlame durchaus die Wahrheit der physischen Tätigkeit, der momentanen Anstrengung und Gebärde, wie des Seelenausdrucks im gesteigerten Augenblick selber. Die Gruppe wird so belebt und so feurig, dass sie, wie ein Moment eines grossen Dramas uns unmittelbar in das Ereignis hineinreisst und mit seiner gigantischen Gewalt ergreift. Denn bei ihm ist jede einzelne Figur „in ihrer vollen Kraft und Bewegung auf die Handlung gerichtet und alle ver-

1) Niederländische Briefe, Stuttgart und Tübingen 1834, S. 279.

einigen sich daher natürlich in der Mitte“ ihres Vollzuges. Die menschliche Gestalt ist in ihrer ganzen Bedeutsamkeit erfasst und in ihrer vollen Ausdrucksfähigkeit gegeben. Deshalb spricht sie in der Welt des Bildes nicht allein die Bedeutung des Ganzen im Wesentlichen schon allein aus, sondern alles Übrige, was darin neben ihr erscheint und die Welt bedeuten soll, ist so in die selbe Auffassung eingegangen und von der Beweglichkeit ihrer Glieder durchdrungen, vom Wachstum und der Gebärdung ihrer Formen erfüllt, dass auch der aufmerksame Beschauer, wenn er vom Bilde zurücktritt, sich kaum erinnert, noch ein Beiwerk ausser dem eigentlichen Gegenstande gesehen zu haben, nämlich ausser der Gruppe und den Handelnden oder dem Strom des Geschehens, der von ihnen bestimmt wird, aber auch alles Andre, die ganze Umgebung, die weite Welt mit sich fortreisst.

So steigert sich bei Rubens ganz entschieden der Eindruck der Bewegung im Vergleich zu Michelangelo, obgleich beide von dem nämlichen Drange ausschliefslich plastischer Gestaltung ausgehen. Wir glauben ein wirkliches Geschehen zu erleben, weil die Erscheinung, die im Bilde festgehalten uns vor Augen steht, transitorisch wirkt und zwar im höchsten, jemals erreichten Grade. Und fragen wir, durch welche Mittel diese Steigerung zu intensivster Lebendigkeit zu Stande kommt, ohne dass unser Wirklichkeitsgefühl durch das flüchtige Vorüberrauschen den geringsten Eintrag erleidet, wie es bei diesem Streben nach mehr Bewegung sowol früheren als

spätern Malern oft begegnet ist, — so haben wir wieder von der gemeinsamen Grundlage anzufangen, die Rubens mit Michelangelo teilt, d. h. von den Faktoren plastischer Gestaltung auch im Bilde.

Beide kommen von der harmonischen Ausbildung der Gestalten in der Vollkommenheit her, wie der Stil der Hochrenaissance sie gepflegt hatte; aber in Beiden war der persönliche Geist zu stark, um sich bei dieser Darstellung beruhigen zu können. Je mehr sie die menschliche Kraft anerkennen nnd verherrlichen, desto mehr mussten sie empfinden, dass der Mensch in seiner höchsten Leistung, in der lebendigen Tat mehr bedeutet, als das harmonische Gleichgewicht körperlicher und seelischer Gaben im rein plastischen Ideal auszudrücken vermag, dass der Geist bei solcher Willensäusserung im Handeln keineswegs ganz in die Erscheinung eingeht, sondern vor wie nach der sichtbaren Ausführuug der Tat über den Augenblick, den das Bild vorstellt, hinausragt, also gleichsam im Übermafse da ist, um wieder in sich zurückzuströmen und sich des Vollbrachten bewusst zu werden. Sie beide müssen also die aktive Kraft des Individuums, die Wärme des persönlichen Gefühls, die Schärfe des Verstandes, die Überlegenheit des Gedankens aussprechen. Bei Michelangelo geschieht es durchaus mit den Mitteln der Skulptur, durch die Steigerung des Motivs als einseitiger Ausbruch der Innenwelt, der mit dem Körper in seinem vegetativen Dasein und geschlossenen Selbstgefühl kontrastiert, diese Grundlage des Lebens zeitweilig vergewaltigt. Bei Rubens geschieht es in allen Haupt-

personen, die an der dargestellten Handlung beteiligt sind, ebenso intensiv, aber im vollen, den ganzen Körper durchdringenden Strome, und in gesteigerter Gebärde, sei es in zweckentsprechender Tätigkeit, sei es in sprechender Gestikulation, also mit dem dem ganzen Pathos dramatischen Auftretens. Es ist eine mimische Steigerung im Sinne der lebhaften romanischen Völker, und dazu eine Vertiefung des Ausdrucks psychischer Kraft, besonders des Willens und der mannichfaltigen Affekte, die den Höhepunkt der Leidenschaft bezeichnen und die Tat mit Notwendigkeit hervortreiben, wie eine Explosion. Je mächtiger dieser scharfe persönliche Geist, im Ausdruck der Köpfe koncentriert, in allen Teilen auch der nackten Körper überwiegt, desto unentbehrlicher wird als Gegengewicht auch die Steigerung der leiblichen Fülle, der physischen Ausstattung, der kraftvollen Sinnlichkeit. Durch dies Gegengewicht kommt freilich kein harmonisches Gleichgewicht beider Naturen zu Stande, wie in der Hochrenaissance, oder es vollzieht sich doch nur in wenigen Gestalten, wie etwa in der obern Region des Bildes, während unten bald die physische, bald die psychische Macht das Übergewicht behält, so dass in ihrem Kontrast eben der Eindruck der Unruhe, des Strebens, der Bewegung, ja der Hässlichkeit zu Stande kommt, — der Sturm und Drang, der zur Vollendung erst emporsteigen muss.

Die Intensitätsgrade des Innenlebens, die hier nach Aussen hervorbrechend gezeigt werden, sie nötigen zu der übervollen Form der Körper, zu der

strotzenden Wucht des Fleisches, die man dem vlämischen Geschmack als solchem auf die Rechnung zu setzen pflegt. Sie ist auch hier, und hier erst-recht ein unveräufserlicher Faktor des Barockstiles; denn der Ausdruck der Willenskraft und des Selbstgefühls, der Verstandesschärfe oder der Leidenschaft, als gemeinschaftlicher Grundzug in allen Gestalten, würde, ohne die gesunde heitere Fülle der Sinnlichkeit, nur ein Reich des Bösen und der Hässlichkeit ergeben oder eine Welt seelenloser Schatten; das lehrt die Kunst des Mittelalters zur Genüge. Und eben hier liegt der tiefste Unterschied des Barock von der Gotik auch bei Rubens, der diesem Erbteil des nordischen Wesens so viel näher stand als Michelangelo, dieser tiefsinnigste Denker und Dichter selbst unter allen italienischen Meistern.

Von dieser grundlegenden Erkenntnis aus wird man die Folgerungen selbst für den durchgehenden Typus der Gesichter, den Schnaase meisterhaft analysiert hat, und die Formbildung im Einzelnen gern anerkennen, wie andrerseits für das Verhältnis der nackten und der bekleideten Figuren zu einander. Ebenso bestimmt aber erwächst für die Charakteristik seines malerischen Stiles noch die Aufgabe, alle Konsequenzen für seine Farbenökonomie zu verfolgen, besonders des wirklichkeitsgetreuen Kolorits und seiner Steigerungen ins Überwirkliche hier oder seiner Herabminderungen ins Schattenhafte dort gegeneinander abzuwägen, — Faktoren, die allein es ihm ermöglichen, alle Regionen vom Himmelstron bis zum Höllenpfuhl samt allen Zwischenreichen

der Vorstellung im Bilde von Körpern und Räumen glaubhaft und wirksam vor Augen zu bringen. Bei dieser Beobachtung vor den Gemälden wird sich herausstellen, dass Rubens mit seinen Farbentönen, von der Stofflichkeit der Venezianer bis zur monochromen Abstraktion Mantegnas, von der feurigen Glut bis zum Wolkengrau Correggios ebenso souverän wirtschaftet, wie Michelangelo mit der Formensprache der Baukunst im Dienst seiner höheren Intentionen.

Hier auf dem Gebiete der Farbenwerte und ihrer Ökonomie, die neben der Absicht auf Verwirklichung auch die der Steigerung ins Übermenschliche, wie die der Entwirklichung kennt, — ein Standpunkt, der erst nach errungener Herrschaft über alle Mittel eingenommen werden konnte und wieder die Überlegenheit der geistigen Auffassung der Barockzeit kennzeichnet, die tiefer greift und höher hinaus will als die glückliche Harmonie der Hochrenaissance — hier ist auch der Ort, diesen Standpunkt für die Beurteilung der Barockmalerei und ihrer Geschichte zu fordern und so den natürlichen Anschluss an die farbige Dekoration des Gesamtkunstwerkes zu gewinnen, besonders im Innenraum, der Gemälde, Reliefs, Statuen, wie tektonische Formen und Flächen, von verschiedener Farbe in sich vereinigt, und auch mit allen diesen integrierenden Bestandteilen als einheitliches Gebilde gedacht sein dürfte.

Ohne die Erkenntnis eines bewusst freien, ja selbstherrlichen Schaltens mit diesen Faktoren der Darstellung sind alle bisherigen Versuche, dem Charakter und der Entwicklung des Barockstiles auch

in der Malerei, der Skulptur, wie im Kunsthandwerk beizukommen, ziemlich planlos und erfolglos geblieben. Die Begriffe Manierismus, Eklecticismus und Naturalismus reichen nicht aus, den wesentlichen Inhalt der Bestrebungen zu erschöpfen. Ja, die beiden Haupteigenschaften der darstellenden Künste des Barock, das Wirklichkeitsbedürfnis in den Formen wie in der Auffassung des Geschehens und die Anwendung des Affektes um jeden Preis, erklären noch nicht den Stil, so lange sie nicht als die beiden Pole einer und derselben Kraft erkannt werden, die sich bedingen und ergänzen.

Schon auf dem Gebiete der Farbenwerte bezeichnen die Namen: Michelangelo — Carracci — Rubens eine fortschreitende Reihe, während von Caravaggio und Ribera ein Ausblick zu Velasquez sich empfiehlt, — schon um die Wandlung von Rubens zu van Dyck und die andre zu Murillo, ja zu Rembrandt mit umfassendem Sinn zu begreifen. Für die Periode, die wir an dieser Stelle noch im Auge haben, ist in Rom das Beispiel der Carracci entscheidend, und hier lässt sich mit Wölfflin sagen: in den Farben „eine Bevorzugung der schweren dunklen Töne. Die Gemälde bekommen gleichsam mehr Gewicht;" denn es sind undurchsichtige, stofflich beinahe massiv wirkende Pigmente, die verwertet werden, den Schein der Körperlichkeit, des Volumens zu erhöhen.

Diesem Zuwachs an Quantität der Materie, der durch Farbenwahl allein gewonnen wird, begegnen wir auch in den Nachbarkünsten, der Plastik wie

der Architektur, in Dekoration und Kunstgewerbe gleichermafsen. Hierher zunächst, und nicht unter die Kategorie der Prunksucht mit kostbaren Stoffen, gehört die Inkrustation mit Marmorarten von tiefer oder energischer, besonders dunkler Farbe. Es sollte auch hier streng chronologisch herausgehoben werden, wie viel, von den reichen Kapellen römischer Kirchen z. B., dem strengen Stil dieser Barockperiode noch angehört. Nur so wird man verstehen, weshalb die Dekoration der Innenräume, oder die Bildner selbst die selbe Farbenskala bevorzugen wie die Maler mit ihren Tinten; — weshalb man Marmor und Stuck nicht mehr hell sondern dunkel wählt, auch für Figuren Schwarz, porphyrähnliches Rot, für tektonische Formen ausserdem Lapis lazuli, ja gesprenkelte, buntgeaderte Sorten herbeizieht. Die Politur, die man dem ächten Material, wie der künstlichen Stuckimitation überall ursprünglich gegeben hat, erhöht zunächst den Schein der Härte, giebt der Gränze ringsum eine ablehnende Wirkung, steigert also die wuchtige Beharrung des Körperlichen, aber der Glanz enthält auch ein andres Element durch die Reflexerscheinungen, die er hervorruft, und daraus wird eine wirksame Triebfeder der weitern Entwicklung auf die wir an ihrer Stelle zurückkommen müssen.

Hierher gehört endlich auch die Verwertung des Spiegels selbst, aber ebenfalls nur in beschränktem Sinne: nämlich als Steigerung der körperhaften Wirklichkeit. Zu dem Original tritt, einmal oder gar mehrfach zurück geworfen sein Spiegelbild, das alle sichtbaren Merkmale seines Daseins wiederholend

betont. Es ist ein Zuwachs für unser Realitätsgefühl, ähnlich wie Farbe und Textur der Oberfläche den Glauben an die Existenz und Widerstandsfähigkeit der reinen Körperform für sich verstärken, ausser dem Tastsinn gleichsam noch Geruch, Geschmack u. s. w. zur Bestätigung herausfordern, — durch den Augenschein. Wie das Körpergefühl kräftigt sich auch das Raumgefühl am Spiegelbild; aber nur wenn es mäfsig auftritt und die Gränzen des wirklichen Raumes nicht verwirrend durch einander wirft.

Auch solche Raumerweiterung und Gefühlsvervielfältigung ist noch kein vages Schweifen ins Unendliche. Erst mit der Verwertung des Glanzes wird auch die Verwertung der spiegelnden Fläche eine andre. Das aber ist bereits ein Wahrzeichen der späteren Entwicklung, deren Gränzen wir, zur klaren Gliederung in mehrere Phasen, möglichst auseinander halten möchten. Auch hier liegen uns noch Untersuchungen ob, die eine eigne Monographie erfordern und die wertvollsten Beiträge für die Wirkung des Materials in Architektur und Kunstgewerbe versprechen.

IV.

DIE GLANZPERIODE DES BAROCKSTILS
UND IHR INNERER UMSCHWUNG

Die höchste Glanzperiode des römischen Barock, in der eine Reihe hervorragend schöpferischer Kräfte mit einander wetteifert und auf allen Gebieten der Kunst die erstaunlichste Fruchtbarkeit entfaltet, ist zugleich die Zeit eines innern Umschwungs in den Grundprinzipien und enthält deshalb neben der reichsten Ausbildung des Stiles auch schon die Auflösung des bisherigen Charakters und den Beginn eines Neuen nebeneinander.

I.

Giacomo della Porta, der die plastischen Tendenzen Michelangelos am glücklichsten mit dem Hausgesetz der strengen Architektur vereinigt und so die Verarbeitung der Spätrenaissance in den Barockstil, die mit Vignola begann, in immer engerm Anschluss an die Denkweise des gewaltigen Bildners vollzogen hatte, tritt schon unter Sixtus V. (1585

bis 1590) eine Weile zurück hinter Domenico Fontana, dem geschickten Ingenieur, der den Obelisken vor S. Peter aufgerichtet und als bevorzugter Baumeister dieses unternehmenden Papstes die Physiognomie der Stadt so entscheidend bestimmt hat.

Domenico Fontana (1543—1607) mit seinem Bruder Giovanni (1546—1614), dem eigentlichen Brunnenbauer, gehört aber neben Martino Lunghi, dem Älteren, und dessen Sohn Onorio zu jenen Oberitalienern, die von Hause aus handwerklich geschult, als Maurer, Steinmetzen und Bautechniker geschätzt, dem römischen Baugeist eigentlich fremd gegenüber stehen und erst allmählich in den grossen Sinn der Spätrenaissance sich hineinfinden lernen; — hinter den Meistern des Barockstiles bleiben sie vollends zurück. Das Aufkommen dieser Lombarden zu tonangebender Tätigkeit bedeutet also an sich keinen Fortschritt in der Entwicklung, sondern eher ein retardierendes Element, und zwar im schulmäfsigen Festhalten an dem Herkommen der Renaissance.

Nur die Steigerung der Grössenverhältnisse, die damit aller Reize der Einzelform verlustig geht, kennzeichnet ihre Werke als Erzeugnisse dieser Spätzeit, die sich entwöhnt hat, den Menschen in seiner natürlichen Sphäre als Mafsstab aller Beziehungen anzuerkennen, wie es die Hochrenaissance noch im grossartigsten Bau getan. Der Inhalt entspricht aber nicht den Mafsen; es sind die leeren Dimensionen allein, die hier aufgeboten werden; es fehlt das fühlbare Leben, das die Steinmassen und Raumformen geniessbar macht. So wirken sie nur öde und er-

schreckend. Allein in Aufgaben, die von der Renaissance völlig durchgearbeitet waren und in ihrer Ausdehnung an sich übersichtlich bleiben, wie die Cappella del Presepe an S. Maria Maggiore, leistet auch Domenico Fontana (seit 1584) Vortreffliches. Wie dieser reine Centralbau nach Art der Madonna di San Biagio vor Montepulciano erscheint auch die Fassade des Lateranspalastes vor dem nüchternen Innern wie eine Rückkehr zur Renaissance, und zwar zu dem selben Meister Antonio da Sangallo: nämlich zur ursprünglichen Idee des Pal. Farnese, mit absichtlicher Beseitigung aller veränderten Zutat Michelangelos. Das abschliessende Gesims ist ganz nahe über den Giebeln der obern Fensterreihe hingeführt, ja durch Fensterluken im Fries eine noch nähere Verbindung gewonnen, so dass dem Hauptgeschoss mit seiner hohen Obermauer die stärkste Massenwirkung bleibt. In demselben Geiste der Reaktion im Anschluss an Sangallo, also der Renaissance gegen Michelangelos Barockgedanken, die zunächst als Versündigungen erscheinen mochten, sind auch Fontanas offene Hallen gedacht, die als Benediktionsloggia an der Seite der Lateransbasilika und im Erdgeschoss der Fassade vor der Scala Santa entstanden, dann aber ziemlich unmotiviert auch für den Dekorationsbau der Fontana dell' Acqua Paola wie für die Fontana di Termini verwertet werden. Damit aber kommt, neben dem wolmotivierten Beispiel am Seitenpalast (de Conservatori) auf dem Kapitolsplatz, dies Motiv der Raumöffnung auch für Frontansicht in Aufnahme, also eine Auflockerung des

Baukörpers an seiner Aussenseite, welche der Barockauffassung der geschlossenen Masse durchaus widerstrebt. Auch Carlo Lambardo von Arezzo hat es an seiner unglücklichen Fassade von S. Francesca Romana 1615 mit der Einen Ordnung im Sinne Palladios zu vereinigen gesucht, und der ernste Römer Giov. Batt. Soria vermochte es über sich in der Vorhalle von S. Crisogono 1623, an S. Caterina da Siena und S. Gregorio Magno in Monte Celio 1633. Dazu gesellt sich noch ein andres Motiv, das direkt aus Oberitalien übernommen wird: die beiden Glockentürme über den Rücklagen der Fassade von S. Atanasio de' Greci von Martino Lunghi und der Trinità de' Monti von Domenico Fontana. Es ist ein Erbteil des Mittelalters, von den Gränzen der nordischen Kunst stammend, das mit seinem Kompositionsprinzip dem plastischen Streben nach Einheitlichkeit und Gipfelung der Mitte gradeswegs zuwiderläuft. Statt der Einen Vertikale als Dominante des Hochdrangs, mit ihren untergeordneten symmetrischen Abseiten, stehen hier zwei Höhenlote symmetrisch nebeneinander und die Mitte sinkt zum abhängigen Bindeglied herab, das nur den Durchgang in das Innere des Langbaues enthält.

So wundern wir uns nicht, wenn Domenico Fontana als Baumeister von S. Peter auch auf den Wunsch eingieng, dem Centralbau ein Langhaus vorzulegen, das neben seiner westlichen Tribuna wol sicher das nämliche Paar von Glockentürmen erhalten hätte, wenn auch vielleicht selbständig daneben wie einst Sangallo an der Madonna di S. Biagio vor

Montepulciano oder in seinen Plänen für S. Peter selbst sie vorgebildet hatte. Indes, er hat nur den Kuppelbau, den Giacomo della Porta bis an die Laterne geführt, mit einer kleineren Wiederholung des säulenumkränzten Tambours und einem geschweiften, von Konsolenreihen gestützten Helm bekrönt, so dass dieser Aufsatz wieder selbständig werden will im Sinne der Renaissance. Dann fiel er 1592 bei Clemens VIII. in Ungnade und zog sich nach Neapel zurück, wo er den riesenhaften, aber langweiligen Königspalast erbaute.

Neben den Lombarden, zu denen auch Flaminio Ponzio mit seinem Quirinalsbau gerechnet werden darf, drängen Toskaner heran, die durchaus noch von Prinzipien der Renaissance erfüllt sind. So Francesco da Volterra und der Maler Luigi Cardi genannt Cigoli, der ebenfalls einen Entwurf für den Langhausbau von S. Peter zeichnen musste und 1613 in Rom gestorben ist. So auch Annibale Lippi, der seit 1590 die Villa Medici einem Umbau unterzog, dem sie jedenfalls entscheidende Charakterzüge verdankt. Die offene Säulenhalle an ihrer Rückseite mit dem mittleren Rundbogen erinnert an Vasaris Uffizienmitte, die Nischen in der Mauer, der Schmuck von Reliefs, Kränzen, Medaillons, die sich zum Teil übereinander schieben, während die äussersten Nischen leer bleiben, vollführen eine Steigerung gegen die Mitte; aber die Üppigkeit und Flachheit dieser Ausstattung lässt doch keinen Zweifel über den Sinn als „geschmückte Wand", bei der von plastischer Gestaltung um eine Höhenaxe nicht die

Rede sein kann. Zu beiden Seiten treten vielmehr die Flanken als Einfassung dieser Schlusswand und der untern Raumöffnung hervor, und der Aufsatz auf dem Dach des Hauptbaues betont ebenso fühlbar, wenn auch nachträglich, die Gipfelung an deren äussersten Endpunkten der Breitenaxe, jenen Flügelbauten der Rückseite entsprechend, mit ihren zwei Türmen, als symmetrisch emporsteigendem Paar und gleichmäfsig ausgedehnter Verbindung dazwischen [1]. Daran reiht sich, die nämlichen Gesetze nur noch deutlicher ausprägend, um 1615 die Villa Borghese, die Hans von Xanten, Giovanni Vasanzio genannt, entwarf. Der umfassenderen Anlage des grossen Parkes entsprechend setzt sich das Casino an seiner Gartenseite viel energischer mit der zugehörigen Umgebung auseinander. Die Front gegen die Landstrasse ist kaum von Belang ausser durch die Breitendimension des gleichmäfsig verlaufenden dreigeschossigen Traktes, der durch Ecktürme flankiert wird, also die nämliche Symmetrie ohne Ausbildung eines dominierenden Mittelgliedes aufweist. Nach dem Garten zu öffnet sich der Baukörper in einer Bogenhalle toskanischer Ordnung mit hoher Attika und bekrönender Balustrade, hinter der die offene Terrasse bis an den Hauptbau reicht; aber diese Loggia wird durch weitausladende zweigeschos-

1) Vgl. hierzu auch die Ansicht der Benediktionsloggia am Lateran mit den beiden älteren Türmen aus dem Quattrocento dahinter und dem Obelisken in der Mitte des Platzes davor, z. B. im Holzschnitt Le cose maravigliose dell' alma città di Roma, 1595, pag. 7.

sige Eckrisalite eingeschlossen, die sich turmartig vorschieben. Diese Flanken sind freilich keine freien selbständigen Teile, sondern bleiben im Baukörper stecken, aber im Ganzen waltet doch deutlich das Gefühl der Auseinandersetzung mit der umgebenden Natur, — und sehr bezeichnend wird in der Mitte grade, wo wir bei statuarischer Gruppe die Gipfelung an vertikaler Dominante erwarten, hier völlig auf plastische Gestaltung verzichtet und die Lagerung in die Breite betont, um dem Zusammenhang mit dem Ganzen der Parkanlage sein Recht zu lassen. Die Belastung der Arkaden mit einer Attika, die Gliederungslosigkeit der Mauer, der Ersatz der Pilaster durch Lisenen, ja die schlichte Zwischenlage, die, der Attika entsprechend, die beiden Geschosse der Eckrisalite durchsetzt, wie eine Schachtelung im Gewächs, alles das sind Barocksymptome; aber das Motiv der geschmückten Wand im Schutz der vortretenden Flanken ist etwas durchaus Malerisches und ebenso die Gesamtanlage, mit ihrer allseitigen Beziehung zum Parke.

„Um gerecht zu sein," schreibt von der Landvilla wenigstens auch Wölfflin, „muss man stets im Auge behalten, dass die Architektur gar keine selbständige Rolle spielen will. Das Haus ordnet sich der Umgebung bescheiden ein." — Damit aber würde die Baukunst hier nicht nur des monumentalen Charakters sich entwöhnen, sondern eben durch ihre Einordnung in den weitern Zusammenhang der Gartenanlage wie der Gegend umher einem ganz andern Prinzip unterstellt als dem plastisch-monu-

mentalen, das wir im Barockstil Michelangelos als herrschendes anerkannt. Der leitende Gesichtspunkt, der dann die ganze Ökonomie des Kunstwerkes bestimmt, ist nicht mehr der des Bildners, sondern des Bildes, nicht mehr der plastisch-statuarische, sondern der malerische. In der Baugruppe des Casino Borghese wie an der Rückseite der Villa Medici zeigen sich solche Willensäusserungen meines Erachtens ganz zweifellos. Hier tritt wirklich ein, was vorschnell von der Barockarchitektur im Allgemeinen gesagt worden ist: „sie geht Wirkungen nach, die einer andern Kunst entlehnt sind: sie wird malerisch."

Daher das Motiv der geschmückten Wand, das die Freude an der belebten Fläche, am Bildeindruck verkündet, daher die Tendenz des ganzen Baues in die Breitendimension, als abschliefsender Hintergrund einer perspektivischen Ansicht vom Standpunkt des Beschauers aus. Es ist kein Wachstum mehr, das von Innen heraus den Keim des eigensten Wesens in der Körperform um ein Rückgrat, eine Richtungsaxe nur entwickelt und im Interesse beharrlichen Bestehens die feste Geschlossenheit der Masse bewahrt, sondern es ist von Innen her die mannichfaltige Vermittlung nach Aussen, von Aussen her die Zusammenfassung mehrerer Körper im Raum, nicht ihrem Kern, ihrem Wachstum nach, sondern nach ihrer Erscheinung von e i n e r Seite her. Es ist die Auffassung ihres Zusammenhanges im Nebeneinander und mit der Welt umher, die hier waltet, und dieser umfassenderen Einheit zuliebe wird geordnet, verbunden, bezogen und ausgeglichen.

Diese Tendenz auf Vermittlung des Baukörpers mit seiner Umgebung ist aber, wie wir uns bei Bramante und Antonio da Sangallo noch klar gemacht, ein Erbteil der Renaissance, eben dort schon vom Villenbau auch in den Palastbau eingedrungen. Das strenge Prinzip plastischer Gestaltung der Körpermasse, das Michelangelo dagegen verfolgte und sein Nachfolger Giacomo della Porta selbst in der Aufnahme der Tiefendimension durchzuführen bestrebt war, wird nun durch das erneute Andringen der Renaissance wieder in Frage gestellt. Und nun erst, in der Tätigkeit der Oberitaliener und Toskaner in Rom, können wir glauben, es sei auf eine „Annäherung der beiden Gebiete", der Villen- und Palastarchitektur, der Villa suburbana und Villa rustica abgesehen, wie Wölfflin schreibt. Diesen Schritt vollzieht, — und deshalb habe ich die vorbereitenden Beispiele hierher genommen, — nicht Giacomo della Porta, sondern Carlo Maderna, der Oberitaliener, der Neffe des Domenico Fontana, der die verlorne Stellung seines Oheims wieder errang und der Nachfolger des Francesco da Volterra wurde.

Als Carlo Maderna (geb. zu Bissano am Comersee 1556, aber schon jung nach Rom gekommen) nach dem Weggang Fontanas in Rom festen Fufs zu fassen versuchte, waren ihm zunächst angefangene Aufgaben Anderer zugefallen, wie Chor und Kuppel von S. Giovanni de' Fiorentini, S. Giacomo degli Incurabili, die Francesco da Volterra unvollendet hinterlassen, und besonders der 1586 begonnene Palazzo Lancelotti. Grade dieser Bau erinnert, wie

Gurlitt mit Recht hervorhebt, durch die Hofanlage an die Blüte der Hochrenaissance in Genua; die zierliche Doppelloggia an der einen Seite, deren Arkaden auf toskanischen Säulen ruhen; die reiche plastische Dekoration der Türen ist mit voller Liebe ausgeführt. Die festlich schmückende Verteilung geschmackvoll umrahmter antiker Reliefs, — sollte sie vor dem Obergeschoss entstanden sein, das dem Carlo Maderna zugewiesen wird? — Mit dem Schmuck durch antike Reliefs sehen wir Maderna auch den Hof seines selbständig erbauten Palazzo Mattei di Giove (um 1602?) ganz ähnlich beleben, dessen eine Schmalseite sich bereits, nur durch eine niedrige Mauer getrennt, gegen den Garten öffnet, während die andre hinter der Strafsenfront gelegene mit dreimal drei Arkaden über einander, diesem Ausblick zuliebe so luftig gestaltet ist und zu den Langseiten, die den geschlossenen Charakter bewahren, in bewusstem Gegensatze steht.

Im Hof des Palazzo Chigi an Piazza SS. Apostoli (später Colonna di Gallicano, jetzt Odescalchi) hat Maderna noch im weiteren Verlauf seiner Tätigkeit ebenso unzweifelhaft zu den Motiven der Renaissance zurückgegriffen. In dem später von Bernini vollendeten und hernach sehr erweiterten Bau gehört ihm jedenfalls „das Palladiomotiv mit schönen toskanischen Säulen, darüber die Gliederung durch ionische Pilaster mit Bogen und eingestellten Fenstern dazwischen."

In den letzten Jahren seines Lebens 1624—1629 begann er dann noch den epochemachenden Bau

des Palazzo Barberini für den Nepoten Urbans VIII. Der Grundgedanke ward offenbar durch die besondere Lage des Bauplatzes mitbestimmt, so dass er nicht nachträglich erst entwickelt sein kann, und hängt ausserdem mit den oberitalienischen Tendenzen der lombardischen Künstlerfamilie, zu der Maderna gehört, wie mit seinen eignen Anläufen in Pal. Mattei di Giove so notwendig zusammen, dass wir nicht zweifeln können, die entscheidende Tat für ihn in Anspruch zu nehmen. Es ist die vollendete Verbindung zwischen dem römischen Palastbau und der Villa suburbana, und zwar mit völligem Verzicht auf den Binnenhof zu Gunsten der offenen Vermittlung mit Garten und sonst umgebender Anlage. Nicht ein einheitlicher geschlossener Baukörper ist vorhanden, sondern zwei Hälften, die nach Aussen besonders gegen die Piazza zu den ernsten Charakter römischer Paläste bewahren; aber zwischen beide parallel laufende Kolosse schiebt sich gegen die Hauptstrasse zu ein verbindendes Mittelstück, so dass die Schmalseiten der beiden Flügel links und rechts wie Eckrisalite vorspringen und turmartig über die Höhe dieser Mittelfront emporsteigen, die ihrerseits ganz den offnen Charakter der Villa und zwar der Gartenseite zur Geltung bringt. Das ganze Erdgeschoss erscheint als Eingangshalle, deren rusticierte Pfeilerarkaden von einer toskanischen Pilasterordnung mit reichem Triglyphenfries eingeschlossen werden. Nur in der Mitte treten Säulen als Träger des Balkons hervor. Das Obergeschoss hat eine ionische Halbsäulenordnung, von Lisenen begleitet, zwischen denen ,,die

Rundbogenfenster wie in Füllungen hineingezeichnet erscheinen". Hier aber hat wol, wie vermutet werden darf[1]), schon der Nachfolger die perspektivische Durchführung der schrägen Gewände hinzugetan, und die oberen Teile erweitert, während Maderna wahrscheinlich die Doppelloggia mit einem geschlossenen Halbgeschoss beenden und somit dem Hauptgesims der Flügelbauten unterordnen wollte.[2])

Die innere Anlage des Vestibüls folgt, die beiden Seitenkoulissen weiter führend, schon ganz dem Gesetz der Bühnenperspektive, die den entscheidenden Kernpunkt für die Rechnung des erfindenden Architekten ausser Zweifel stellt. Auch sie bezeugt den Übergang vom plastischen zum malerischen Standpunkt und eröffnet die Reihe der umfassenden Barockanlagen des reichen Stils, die überall, wo sie vorkommen, so wesentlich zur Verschönerung des Stadtbildes beitragen.

Aber wenn wir diese durchgreifende Neuerung in Rom bei einem Angehörigen der selben Baumeister

1) Doch scheint auch Giovanni Fontana dergleichen schon ausgeführt zu haben, vgl. Falda, Fontane di Roma „Teatro della Villa Borghese di Mondragone a Frascati".

2) Ich stimme dieser Ansicht Gurlitts vollständig bei, indem ich daran erinnere, dass Maderna nicht allein die Fontana di Acqua Paola vollendet, sondern auch wol die Benediktionsloggia an S. Giov. in Laterano weitergeführt, sowie Sonstiges mit Giovanni Fontana gearbeitet, also mit den Unternehmungen dieser Art in Verkehr gestanden hat. Vgl. auch den Wandbrunnen des Domenico Fontana „a Ponte Sisto in capo strada Giulia", und der frei stehenden „su la piazza della porta del Popolo sotto la guglia" bei Falda a. a. O.

erklärlich finden, die an den Alpenseen daheim im Dienst der Mailänder oder an der Riviera im Dienst der Genuesen den heitern Charakter des Villenstiles und der Säulenhallen am Äussern wie im Innern der Paläste zur Geltung brachten, so dürfen wir andrerseits nicht vergessen, dass Carlo Maderna seine Überlegenheit über die ältern Landsleute in Rom grade dadurch bewies, dass er mit vollem Verständnis auf den Barockstil des Giacomo della Porta eingieng, ja im Geiste Michelangelos ihn weiter zu führen bestrebt war. Er hatte im Kirchenbau nicht allein die Centralanlage von S. Giacomo degli Incurabili übernommen, sondern den Langhausbau von S. Andrea della Valle und S. Peter bis zur Fassade hin vollendet, und hatte in einem frühen Meisterwerk an S. Susanna ja die glücklichste Lösung des Fassadenproblems selber gefunden. Daneben beweist er in seinen Brunnen wieder die glückliche Gabe, hier den plastischen Grundgedanken des Barock entschiedener als seine Vorgänger zum Ausdruck zu bringen, dort an andrer Stelle zu neuen Erfindungen fortzuschreiten. Besonders berühmt sind die prächtigen Exemplare vor S. Peter. „Das Wasser wird von einem breiten pilzartigen Körper ausgestofsen und fällt auf diese rundliche Fläche zurück," so dass der geschlossene Hochdrang des flüssigen Elements noch entschieden vor dem Niederrauschen die Oberhand behält. Auf Piazza Scossacavalli wie am Tor des Belvedere, besonders aber vor S. M. Maggiore wählt er dagegen die oblonge Grundform des Beckens, die sich in die Breite legt.

In der Vereinigung des römischen Barock mit dem Reichtum der Hochrenaissance besteht grade die Bedeutung des Carlo Maderna für die Geschichte des Stiles in Rom. Je mehr er vor die mannichfaltigen und gewaltigen Aufgaben gestellt wird, desto mehr gewinnt das Besitztum der Renaissanceschulung, die er genossen haben muss, das Übergewicht in seinem künstlerischen Schaffen. Er muss Alles aufbieten, was sich irgend an verwertbaren Keimen für Weiterbildung hereinnehmen liess. Und in der Tat, der Geschichtschreiber wird im Voraus die historische Notwendigkeit begreifen: der römische Barockstil musste, um zur vollen Herschaft zu gelangen, um auch im übrigen Italien und der weitern Machtsphäre seiner Kultur Eingang zu gewinnen, zuvor die höchsten Errungenschaften der Renaissance in sich aufnehmen, mit den glücklichsten Schöpfungen der Blütezeit einen Wettkampf bestehen. Wie an S. Peter schon das Ideal der Renaissance im centralen Kuppelbau dem Ideal Michelangelos gewichen war, sich dann aber mit der neuen Forderung der Tiefendimension im Langbau verbunden hatte, so blieb nun noch ein weiteres Problem im Fassadenbau zu lösen übrig, und an diesem Prüfstein mochte der kühnste Hochsinn dieser Künstlergeneration zu Schanden werden, wenn es nicht gelang, eine befriedigende Versöhnung jener Gegensätze zu erreichen.

Wie im Innern des Langhauses, von dem wir bereits gesprochen haben, geht Maderna auch in der Fassade von S. Peter die Wege des Barockstiles, die Michelangelo vorgezeichnet, in den Fufstapfen

des Giacomo della Porta weiter. Ja, er schliefst sich, soviel es möglich war, dem vorhandenen Modell des Meisters auch in den Hauptmassen seines Aufrisses an. Aber er verwertet zugleich die Erfahrungen an S. Susanna und sucht auch hier im Grofsen mit der nämlichen Stufenfolge des Reliefs auszukommen. — Auf frei vortretende Säulen wird ganz verzichtet, nur vier Dreiviertelsäulen in der Mitte, mit dem Dreieckgiebel darüber, als höchste Stufe plastischer Rundung verwendet, sodass der Zusammenhang mit dem Baukörper bewahrt bleibt. Neben dem Mittelrisalit folgt auf beiden Seiten zunächst ein Paar von Halbsäulen mit verkröpftem Gebälk, für die erste Rücklage, dann ein Paar von Halbpilastern, als Einrahmung des folgenden Wandstückes, und endlich mit stark vorgekröpftem Pilasterpaar die neuen Zutaten Madernas, die Eckrisalite, die über die Fluchtlinien des Langhauses hinaustreten, die Fassade somit absichtlich verbreitern und von vornherein bestimmt sind, Türme zu tragen. In den Interkolumnien dieser Reihe von riesigen Trägern unter dem ebenso abgestuften Gebälk kommen die beiden Stockwerke der Langseiten zum Ausdruck. Den drei Haupteingängen entsprechen Säulenpaare unter gradem Gebälk, wie Michelangelo sie am Konservatorenpalast unter das Joch gestellt; in den Eckrisaliten öffnen sich dagegen zwischen den Pfeilerbündeln hohe Rundbogen, deren Scheitel mit der Fensterbalustrade des zweiten Geschosses zusammenstösst. Über die ganze Breite zieht sich die schwere Attika, wie Michelangelo sie gewollt, nur reicher gegliedert

und im Zusammenhang mit untern Teilen in ihrer Plastik abgestuft, so dass in der vielteiligen Gruppe nun neben der niedrigeren Mitte, hinter der die Kuppel aufwächst, von den Nebenkuppeln[1]) notwendig vorbereitet die Türme links und rechts als Höhenpunkte gefordert werden. Diese Türme Madernas bestanden aus einem luftigen Geschoss, das an allen vier Seiten des quadratischen Tempels einen Dreieckgiebel auf korinthischen Ecksäulen zeigt, zwischen denen eine dreiteilige Gruppe von Bogenöffnungen mit einem Paar von Rundnischen neben dem höheren Mittelbogen also eine Art Palladiomotiv eingeschlossen wird. Darüber steigt, von Kandelabern voraus verkündet, eine Laterne empor die aus einem Tambour, von umgekehrt aufwachsenden Konsolen, und einem einwärts geschwungenen Helm mit wulstigem Kegelkopf besteht.

Unverkennbar durchsetzen sich die Formgedanken des Barock grade in diesen letzten Zutaten mit Renaissancemotiven. Und die Lösung des Widerstreites zwischen dem Kuppelbau und dem Langhaus, der grade hier an der Fassade zum Austrag kommen musste, wird garnicht mehr im Sinne des strengen Barockstiles versucht, sondern nach dem Sinne der Hochrenaissance, durch Harmonie zwischen

1) Es ist bezeichnend für die vorherrschende Anschauungsweise, dass nur die beiden vordern Nebenkuppeln ausgeführt worden, auf die beiden hintern, die Michelangelo notwendig dazu gesetzt, ganz verzichtet wurde. Die Vorderansicht wird mafsgebend. Vgl. aber das Projekt zur Vervielfachung der Kuppeln über das ganze Langhaus bei Carlo Fontana, Il tempio Vaticano 1694, p. 423 ff.

den vielgestaltigen Teilen einer mehrgliedrigen Gruppe, ganz ähnlich wie es in Sangallos Plänen für S. Peter vorbereitet war. Aber auch nach dieser Richtung konnte keine Übereinstimmung aller Teile unter einander und mit dem Ganzen erreicht werden, dem widerstrebte schon die Proportionalität des organischen Wachstums in den untern ganz michelangelesk angelegten Teilen; sondern mit allen Reizen der Renaissancce war nur eine spielende Täuschung über die eigentliche Schwierigkeit hinweg erreichbar. Und diesen gefährlichen Weg betritt Maderna, indem er vom plastischen Standpunkt zum malerischen übergeht und auch den Beschauer dahin verlockt, ja durch künstliche Mafsnahmen dahin drängt. Wie an S. Susanna die Langseiten der Basilika durch Mauern neben der Fassade dem Blick des Betrachters entzogen sind, so geschieht es hier an S. Peter durch die Turmvorlagen an den Ecken der Front. So muss auch hier wie dort die Frage nach dem organischen Zusammenhang der Stirnseite mit dem übrigen Baukörper unbeantwortet bleiben, oder die aufsteigenden Zweifel werden vertuscht, — bis die hinten aufsteigende Gruppe der Kuppeln sie gebieterisch wiederholt. Um des ersten, so oft entscheidenden Eindrucks willen, geht Madernas Fassade so sehr in die Breite, folgt eben jener Tendenz, die wir bei S. Susanna leise schon sich melden sahen, nun nolens volens entschiedener. Und folgen wir der künstlerischen Ökonomie weiter nach, so erkennen wir selbst von dem festen Standpunkte aus, der uns dieser geschmückten Wand gegenüber an-

gewiesen wird, also zum Hintergrund des weiten Platzes, — dass die Faktoren, die hier zusammen wirken sollen, einer in sich zwiespältigen Rechnung entspringen. Die mittlere Fassade, d. h. die Stirn des Langhauses, soweit seine Breite wirklich reicht, ist eine Reliefkomposition wie S. Susanna, nur fünfgliedrig abgestuft. Die Ecktürme jedoch sind Vollkörper, die nur einer Gruppe von Körpern angehören können, deren jeder soviel Wert hat wie die einzelne Menschengestalt, also einer statuarischen Verbindung von drei oder fünf organischen Geschöpfen, wie Laokoon und seine Söhne in der Umstrickung der Schlangen. Die Türme weisen auf die Kuppeln des Centralbaues, und die Fassade dazwischen will und kann dort nur dem Langhaus Ausdruck leihen, da ihr Abstand von jener Vertikalaxe jede sichtbare organische Verbindung aufhebt.

Madernas Tod verhinderte die Ausführung der oberen Abschlüsse, wie er sie beabsichtigt hatte, und überlieferte damit wieder andern Händen ein dringendes Problem, dessen Erledigung für die Geschichte des Stiles von ausserordentlicher Wichtigkeit war. Ein Ausgleich zwischen der ersten und der dritten Dimension musste versucht werden, und es unterlag kaum noch einem Zweifel, dass er mit Hülfe der Breitendimension allein zu erreichen sei.

2.

Madernas Nachfolger am Bau der Peterskirche wie des Palazzo Barberini ward Giovanni Lorenzo Bernini, der, 1599 von florentinischen Eltern in Neapel geboren, seit 1608 mit seinem Vater Pietro, einem geachteten Porträtbildner, in Rom lebte und als Bildhauer schon frühzeitig auch selbst die ersten Lorbeern zu ernten begann. Es ist bezeichnend für den Entwicklungsgang des ganzen Stiles, dass dieser Träger des ferneren Schicksals von der Plastik ausgegangen, sich dann der Architektur zuwandte, und auf Betrieb seines Gönners Urban VIII. auch die Malerei sich angeeignet hat, so dass er alle drei Künste mit voller Meisterschaft auszuüben im Stande war.

Die berühmteste Leistung des jungen Bildners, mit der die Aufmerksamkeit der vornehmen Liebhaber gewiss gewonnen ward, die Marmorgruppe von Apoll und Daphne in Villa Borghese gewährt auch uns noch den besten Ausgangspunkt für die Erkenntnis seines Wesens. Die Jünglingsphantasie, die das Werk geboren, bewahrt einen gewissen Grad verschämter Befangenheit und damit die keuschen Reize der Liebespoesie, die er später so keck entweiht hat; aber die künstlerische Empfindung durchdringt seine Arbeit schon bis in die letzten Feinheiten, und die unerschöpflichen Mittel seiner Technik scheinen kein Hindernis mehr zu kennen, dem Marmor die zartesten Regungen des Seelenlebens mitzuteilen. Vorbilder der Form wie des Ausdrucks gehen bereits mit einer Geschmeidigkeit zusammen,

die ausserordentliche Begabung voraussetzt, aber auch die eigentliche Sphäre ihrer Gestaltung mit einer Sicherheit dartut, die nicht für diesen besondern Gegenstand allein gilt, sondern die Organisation seines Geistes überhaupt bezeichnet. Man stelle sich nur den Apoll von Belvedere neben diesen Apoll, der unter Berninis Augen und Hand aus ihm hervorgegangen. Neben der Grossheit der Form, die auch dieser glänzenden Verkörperung des delphischen Gottes noch eigen ist, bei Bernini graziöseste Schlankheit; neben der elastischen Beharrung des Siegers im Heraustreten hier geschwindeste Bewegung des Liebhabers nach dem Ziele, wo die Fliehende festwurzelt und die hülfesuchenden Arme in die Lüfte breitet, während aus den Fingern schon Lorbeerzweige wachsen und die Rinde schützend den Liebreiz ihres Leibes umspannt. Und so wandelt sich in Beiden der eilende Lauf in den Aufschwung des kritischen Augenblicks, in dem sie hier erstarrt sind. Schon „dies Übermafs des Momentanen“ ist als Übersetzung des Apoll von Belvedere eine ganz erstaunliche, für den Geschmack der Zeit wie für das eifrigste Bestreben dieser Künstlergeneration entscheidende Äusserung. Sie war nur möglich, wenn jede Anwandlung, durch leibliche Wucht und geistige Kraft zu wirken wie Michelangelo, dem Bildungsgang des jungen Meisters fern geblieben war.

Sein Vater, bei dem er geschult ward, muss als ächter Florentiner auch in Neapel und dann in Rom dem Bekenntnis der Spätrenaissance treu geblieben sein, und bei aller technischen Verfeinerung seiner

Mittel und aller gewissenhaften Vertiefung seiner Naturstudien doch neben den Bildnissen, die grade dabei vortrefflich gediehen, in der Gestaltenbildung und Formensprache seiner Idealfiguren an der alten Tradition aus den Tagen des Andrea Sansovino her festgehalten haben. Es ist die Schlankheit und Eleganz der Manieristen, von denen auch der Sohn herkommt, nur gesteigerte Lebendigkeit der Bewegung und abgefeimte Natürlichkeit in der Wiedergabe der Haut, der Nägel, der Haare, selbst wo die glänzende Politur den Eindruck des Wirklichen wieder verschiebt. So reiht sich das römische Beispiel etwa zunächst an die Bronzefiguren kauernder Jünglinge, mit denen der Florentiner Taddeo Landini den Schildkrötenbrunnen des Giacomo della Porta, die Fontana delle Tartarughe von 1585 geschmückt hatte. Sie haben dieselbe toskanische Hagerkeit, wie Michelangelos Giovannino, und die Gelenkigkeit wie seine Überschüssigen in der Sixtina, aber fast in umbrische Zierlichkeit zurück übertragen, wie bei Bernardino Poccetti. Das ist auch die Figurenart, die Pietro da Cortona in seine Stuckgebilde zum Schmuck der Decken und Simse dann im Palazzo Pitti aufnahm, und in Rom nicht minder verwertete. Der Cortonese arbeitet ja mit Bernini zusammen für die Familie Urbans VIII. Aber die Formensprache des Letzteren steht für die Jugendwerke früher fest, als die Berührung im Pal. Barberini erfolgte, und weist auf einen andern Ursprung hin.

Die Typen der Köpfe und die Behandlung des Fleisches, der Zug der Körperbewegungen wie der

Fluss der Gewänder sind in Berninis Apoll und Daphne schon nicht florentinisch, sondern ganz nach Correggio gebildet, dessen berühmtesten Ölgemälden sie nachweisbar Stück für Stück entnommen sind. Und diese Wahl ist wieder charakteristisch und entscheidend. Während die Carracci immer mehr die grossformigen Deckenmalereien Correggios in Fresko bevorzugen, die am meisten ihrem Bedürfnis nach Wucht und Fülle entsprachen, hält sich Bernini an die Staffelbilder und muss einen ganzen Schatz von Studien daraus zur Hand gehabt haben. Seine Übersetzung dieser gemalten Vorbilder in die Skulptur ist nur aus voller Freude an den malerischen Vorzügen erklärbar, wenn nicht zugleich aus dem fascinierenden Zauber der liebestrunkenen, selig lüsternen Welt, die Correggio so sinnbetörend, und er allein bis damals, zu schildern gewusst hatte. Bernini ist in Allem sein begeisterter Verehrer und sein ausgemachter Nachfolger, auf dem Gebiet der Plastik. Neben Apoll, den das Belvedere bot, hat sofort die Daphne eins von jenen Mädchengesichtern des Malers, deren Unschuld nicht zu ihrem Schutz mit der Einfalt und Üppigkeit junger Gänse gepaart ist. Seine Büfserinnen gleichen Correggios schmiegsamer Magdalena oder Katharina, und selbst der Engel, der die heilige Teresa mit dem Liebespfeil verwunden will, ist ein Bruder Amors auf dem Bette der Danae, d. h. auf einem Bilde des Meisters von Parma in der Gallerie Borghese. Wie die weiblichen Typen und die Idealköpfe Berninis sich zunächst, bis in die allegorischen Personen seiner

Papstgräber hinein, aus dieser Quelle herleiten, so auch seine männlichen Charaktere, wenn später auch „jener gemein heroische Ausdruck", den Pietro da Cortona zu geben liebt, bei dem Bildhauer seine Wirksamkeit fortsetzte, — sobald er ebenso dekorativ zu arbeiten begann, wie etwa im Constantin, Longinus und andern Kostümhelden der Kirche. Correggios Vorliebe für schlanke feinknochige Gestalten mit zarter Fülle des Fleisches, die allmählich üppiger, aufgedunsener ward, überträgt sich nicht minder auf Bernini und erklärt seinen Geschmack von vornherein. Zu den knospenhaften Werken der Frühzeit gehört noch die heilige Bibiana auf dem Hochaltar der Kirche gleiches Namens, die er 1625 mit einer Fassade im schlichten Geschmack des Domenico Fontana versehen hat. Später jedoch giebt er „jugendlichen und idealen Körpern ein weiches Fett, das allen wahren Bau unsichtbar macht, und durch glänzende Politur vollends widerlich wird," — ja sogar die Art wie Plutos Finger beim Raub der Proserpina (Villa Ludovisi) „in das Fleisch seiner Beute hineintauchen", ist niemand anders abgesehen als dem Liebling des Rokoko, dessen vibrierende Nervosität wir den Marmorgliedern Berninis zutrauen lernen. Von diesem Virtuosen gelenker Beweglichkeit, für die er eben solche Körper braucht, hat er auch das ausserordentlich Transitorische seiner Stellungen und Verschränkungen angenommen, jenes weiche Gewoge, das Correggios Wesen so wandelbar und leicht erscheinen lässt, wie die Wolken, in denen sie wohnen oder zeitweilig in Entzückung

gebettet sind. Der Bildhauer freilich kann die malerischen Reize solcher Anmut nicht immer ohne Weiteres verwerten, weil er über die Haltbarkeit und Kraftleistung jeder Figur genauere Rechenschaft zu geben hat und des erklärenden, vermittelnden, nicht selten verwundbare Stellen verhüllenden Beiwerks entraten muss. Aber auch diese Vorteile sichert sich Bernini häufig dadurch, dass er dem Beschauer den günstigsten Standpunkt, wo er ihn allein haben will, durch zwingende Vorkehrungen anweist, dass er die Beleuchtung dämpft und leitet, ja färbt für seine Zwecke. Neben diesen Künsten des Helldunkels und der Farbentöne verwendet er bei seinen nackten Gliedern den Schein gesteigerter Spannkraft, zuweilen auch wider die Natur, durch Verdoppelung der Furchen und Grate des straffen Sehnenzuges, wie bei seinen Engeln auf Ponte S. Angelo und sonst. Der Wetteifer mit Michelangelos wuchtigem Bau und herkulischer Muskulatur lag Bernini bei solchem Sinn für Eleganz gewiss noch fern. Er sucht den grossen Meister des Barock in andern Dingen zu überbieten: das zeigt der schleudernde David in Villa Borghese, der die heftigste physische Anstrengung des Augenblicks auf die Spitze treibt, bei der das natürliche Gewächs des Leibes, die plastische Schönheit des organischen Geschöpfes so völlig zurücktritt, ja zerrissen wird, dass nicht ohne Grund „eine gemeine jugendliche Natur" für diese Verkörperung der Schwungkraft gewählt ist; — sie gehört vielmehr notwendig als Unterlage der gläubigen Anerkennung des Bravourstücks dazu. Und Bernini weiss

in diesem Punkt immer was er tut. Je hastiger die Bewegung, die er zeigt, und je weniger innere Motivierung dafür da ist, desto absichtlicher bietet er auch das Gewand zur Begleitung des Motives auf. So erklärt sich ohne Weiteres, was Burckhardt rätselhaft findet, dass Bernini seine Gewänder, bis hinein in die runden Furchen, die „wie mit dem Löffel" in Gallertmasse gegraben scheinen, ganz nach malerischen Massen komponiert und ihren hohen plastischen Wert als Verdeutlichung des Körpermotivs völlig preisgiebt. Seine Faltengebung folgt ebenso durchweg der Weise Correggios! — Dann „verschlingt wol gar die ideale Tracht" zu einem Teil „den Körper in ihren weiten fliegenden Massen und flatternden Enden", und in dieser malerischen Draperie, die den Körper mit andern Faktoren seiner Umgebung vermittelt, erwächst von selber eine Quantität der Materie, deren Aufwand als solche gar nicht in seiner Absicht liegt. Ich glaube nicht, dass „unser Auge recht gut weiss, dass sie faktisch centnerschwer sind", wie uns Burckhardt sagt, wenigstens sollte es im ästhetischen Sehen diese vorlaute Bemerkung des Verstandes nicht hören, nach des Künstlers Wunsch und Willen. Für ihn und seine Zeitgenossen war die Schnellkraft, die er darstellte, so ungewöhnlich stark, dass dieser Eindruck den Sieg davon trug, — gleich gut, ob er uns Modernen nachträglich zu lahm erscheine. Ich erkläre mir auch ein andres Mittel derselben Art nicht mit Burckhardt in diesem Sinne als „pikant gemeintes Interesse", nämlich die „allzu grosse Bildung im

Verhältnis zur Kleinheit der Nische", die Bernini bei einzelnen kirchlichen Statuen zu geben wagt (Siena, Dom, Capp. del voto). „Die Ausgleichung liegt in gebückter, sonderbar sprungbereiter Stellung u. dgl.", fügt Burckhardt hinzu, und meint wol die Ausgleichung des Missverhältnisses im Mafsstab der Figur zur Nische; aber es fragt sich, wie weit die Stärke des Motivs, von dem dieser Bildner ausgeht, der Intensitätsgrad der innern Spannung, die sich darin ausprägt, einer solchen Körpergrösse als Unterlage braucht. In kleinerm Mafsstab und schlankerer Masse erschiene die Bewegung affenartig. — Die Aufmerksamkeit um jeden Preis auf seine Gestalt zu lenken, die jene Wand gebiert, das liegt ihm mehr am Herzen als die Harmonie des Marmorwerks mit seinem Rahmen nur als Stein betrachtet; im Gegenteil, das Überquellen des bildnerischen Dranges über die vorgezeichneten Gränzen war ein Erbteil des Barockstiles, das Bernini in Rom allerwegen vorfand, in Siena somit gewiss nicht fürchtete. Dagegen rechnet er ebenso sicher mit dem Bedürfnis nach Wirklichkeit bei seiner Gemeinde, wenn er den Märtyrern ihre Todeswerkzeuge in natürlicher Grösse beigiebt; „soviel gehört notwendig mit zur Illusion", und ebenso notwendig zur Auffindung oder Ausbeutung eines plastisch wirksamen Motives. Wie sollten sich sonst die Heiligen alle unterscheiden, wenn ihre Leidensgeschichte nicht dabei zu Hülfe kam, oder ein seltsames Attribut, ein unhandliches Instrument dazu beitrug, die innere Erregung nach Aussen zu locken. Da muss Berninis Prophet so gut wie Michelangelos

auffahren, heftig im Buche blättern, und nicht Matthäus allein mit seinem Engel sich unterhalten, so schlecht es zur Sache passen will.

Da rühren wir an das Gemeinsame der ganzen Zeit, dem sich der Einzelne nicht entziehen kann, und dürfen nicht eine Generation für das Erbteil verantwortlich machen, das die vorige ihr hinterlassen. Lehrreicher als alle solche Censuren ist die weitere Frage, wie jede das Überkommene verstand, wie sie es aufnahm und ihrerseits weiter bildete im allgemeinen Drang des Vorwärtsstrebens.

Die Skulptur gieng eben unter Berninis Führung auch hierin getreulich der Malerei nach, die ihr Vorbild geworden war und werden musste, wenn sie selbst aus der langen Lethargie, in der sie seit Michelangelos Ende versunken lag, heraus zu kommen sich bemühte. Denn die Malerei allein war im Stande gewesen, die neuen Bahnen, die der Vater des Barock gewiesen, mit Aufbietung aller ihrer Fähigkeiten zu verfolgen, d. h. die Verinnerlichung zu versuchen, die nach seinem Vorgang bald unentbehrlich ward. Annibale Carracci und Rubens sind auf diesem Wege weitergegangen, und die beiden Prinzipien, die man in dem neuen Stil der Malerei entdeckt: „1. Der Naturalismus der Formen und der Auffassung des Geschehenden, — und 2. die Anwendung des Affektes um jeden Preis“, sind weiter nichts als das Vermächtnis Michelangelos, nur müssen sie, zu ihrer genetischen Erklärung, in umgekehrter Reihenfolge stehen; denn die Vertiefung in die Innenwelt, die ganz subjektive, ist bei ihm die Wurzel

des Neuen, und die Verstärkung der natürlichen Grundlage, der physischen Ausstattung so willenskräftiger Charaktere ist nur die notwendige Folgerung, der sich auch Rubens, der geistigem Ausdruckschon von Natur so viel geneigtere Nordländer, nicht verschloss. Grade von diesem Gesichtspunkt aus ist es lehrreich zu sehen, wie der Bildhauer Bernini bei dem dringenden Bedürfnis für seine Kunst angekommen, sich derselben Quelle zuwendet, von der auch Rubens zu Michelangelo und Carracci übergegangen ist, — zu dem Letztling der Hochrenaissance, dem in aller Stille noch erblühten Correggio.

Denn die ganze Künstlergeneration, die jetzt in Rom emporkommt, gehört in ihrem Herzen mehr der lebensfreudigen Überlieferung aus der glücklichsten Blütezeit an, als dem Ernst der Reformation und Gegenreformation. Und was Rubens weder von den Venezianern noch von Michelangelo lernen konnte, wol aber im Studium Correggios vorbereitet hat, die enge, bei ihm innerlichst motivierte Verbindung der Gruppe zum Ausdruck einer bestimmten Handlung, bei Correggio noch mehr Verschlingung der Leiber nur, — das hat auch Bernini von dort herüber genommen und in die Plastik übertragen, die als Körperbildnerin sogar mehr auf dem Standpunkt des Renaissancemalers stehen bleiben konnte als der Historienmaler im Norden.

So erscheint an Berninis Gruppierung mehrerer Statuen zu einem Ganzen auch sofort ein neues Prinzip: die Verinnerlichung ihres Zusammenhangs. Eine ganz andersartige Komposition als früher beginnt

mit seinen Grabmälern der Päpste in S. Peter. „Noch Guglielmo della Porta“, sagt Burckhardt, „hatte seine Klugheit und Gerechtigkeit ruhig auf dem Sarkophag Pauls III. lagern lassen, allerdings nicht mehr so unbekümmert um den Beschauer als Michelangelos Tag, Nacht und Dämmerungen. Seit Bernini aber müssen die zwei allegorischen Frauen eine dramatische Scene aufführen; ihre Stelle ist deshalb nicht mehr auf dem Sarkophag, sondern zu beiden Seiten, wo sie stehend oder sitzend (und dann auffahrend) ihrem Affekt freien Lauf lassen können. Der Inhalt dieses Affektes soll meist Trauer und Jammer, Bewunderung, verehrende Ekstase um den Verstorbenen sein“ Es ist also die Komposition der Kirchenbilder Correggios, die hierher in das Nischengrab übertragen wird, von der Santa Conversazione um die tronende Madonna oder einen bevorzugten Titelheiligen, bis zur Darstellung einer hingebenden Tätigkeit wie die Verlobung der hl. Katharina und die Pietà. Das sind die Normen für die Grabmonumente, wo der Tron in der Mitte selbstverständlich vom Papst eingenommen wird, — und die Scenen der Beweinung, der Martyrien u. s. w. werden ebenso als Altargruppen in Marmor, Bronze oder gar in farbiger Plastik wiedergegeben. So begreift sich selbst, aus malerischen Vorstellungen heraus, das Auftauchen „der scheusslichen Allegorie des Todes in Gestalt eines Skeletts,“ — das hier auf einem marmornen Zettel die Grabschrift für Urban VIII. zu Ende schreibt, dort die kolossale Draperie von gelb und braun geflecktem Marmor

emporhebt, unter der sich die Tür befindet, also hier zu Füssen Alexanders VII. sichtlich bestimmt, das Dunkel der Öffnung unten zur Erweckung des Grauens auszubeuten, wie andrerseits die schwerfälligen Massen der Prachtstoffe in ebenso malerische wie unheimlich lebendige Bewegung zu bringen.

Damit hängen auch die übrigen Hilfsmittel zusammen, die Bernini in Anspruch nimmt, um seine plastischen Werke möglichst den Bedingungen eines Bildes anzunähern, je mehr er schon durch die Zulassung dieser Schreckensfigur, die das Gegenteil des plastischen Ideales bedeuten soll, aus den Voraussetzungen der statuarischen und tektonischen Kunst herausgetreten war. Neben dem Knochengerippe braucht er reiche Stoffe, an sich unorganisches Zeug, das dem Wachstum des natürlichen Gebildes ebenso wie dem krystallinischen Gesetz stereometrischer Körper widerstrebt, und braucht sie zur Ergänzung dieser negativen Macht in wirklichen Farben wenigstens, wenn die wirkliche Textur zu vergänglich war. So treten bunte Marmorsorten neben dunkle Bronzemasse, und Vergoldung oder weisser Marmor als höchste Werte zusammen. Wie Rubens giebt er allegorische Wesen neben wirklichen und behandelt diese unpersönlichen Personifikationen wie jener mit dem vollsten Abglanz der Natürlichkeit; aber während der Maler in Farbenunterschieden und nebelhafter Form die Unwirklichkeit der Begriffe oder die Aussergewöhnlichkeit der Begegnung beider Welten kenntlich machen kann, muss der Plastiker mit dem Körper rechnen, der, auch noch so fein-

knochig und schlank gebildet, doch Körper bleibt. So stellt sich der Gegensatz von bleichem Marmor und kräftig dunkler Bronze ein, als die ideale Bezeichnung der geistigen Personen dort, als die reale der leibhaftigen hier. Und so erscheint das Bildnis des Abgeschiedenen zwischen seinen erblassten Vorzügen auf dieser Voraussetzung einer sinnlich plausiblen Stufenfolge von Existenzgraden nun in vollster Lebenswahrheit des irdischen, den Zeitgenossen wolbekannten Individuums. Auch da werden wir überzeugend vorbereitet und unser Glaube kräftig genährt. Nicht nur „mit einem wahren Stolz" — sondern auch mit vollem Bewusstsein des aesthetischen Bedürfnisses — „legte sich die Skulptur darauf, den schwerbrüchigen Purpur des gestickten Palliums, die feinfaltige Alba, die Glanzstoffe der Ärmel, der Tunica u. s. w. in ihren Kontrasten darzustellen". Die frühere von diesen Arbeiten Berninis, das Bildnis am Grabmal Urbans VIII., hat besonders „niedliche Partieen sorgfältigster Ausführung, durchbrochene Manschetten, Säume u. s. w." Aber stets bewahrt die Gebärde des Dargestellten selbst und der ausserordentlich charakteristische Kopf das entschiedene Übergewicht über all diese stofflichen und technischen Unterlagen. Sie geben das Individuum „nicht idealisiert, aber in freier, grofsartiger Weise wieder, wie es nur eine mit den gröfsten idealen Aufgaben vertraute Skulptur kann". Hier zeigt sich also, dass aus den beiden Prinzipien des Barock, Steigerung der Innenauffassung und der Naturwahrheit zugleich, ganz von selbst eine wahrhaft historische Kunst sich entwickelt.

Betrachtet man das Ganze dieser Grabmäler und fragt nach dem künstlerischen Prinzip, das die Einheit zwischen so verschiedenen Bestandteilen innerlich begründet und äusserlich herstellt, so kann wol kein Zweifel aufkommen, dass hier weder architektonische noch plastische Grundsätze mehr entscheiden. Wenn das Monument Urbans VIII. in der Tribuna, als Gegenstück zu dem Pauls III. geschaffen, noch die Selbständigkeit des Aufbaues und die Absonderung der Gruppe wenigstens im Hauptumriss aufrecht zu erhalten sucht, legt sich das Prunkstück zu Ehren Alexanders VII. über einer Seitentür vollends in die Breite. Wie der innere Gehalt nicht in ruhigem Dasein, sondern in augenblicklicher Beteiligung an einem bestimmten Auftritt nur gefunden wird, so vermissen wir den beharrlichen Existenzgrund der allegorischen Personen, der ihr gegenwärtiges Benehmen auch vor und nach dieser monumentalen Anteilnahme garantiert, und nur das Bildnis des Verstorbenen, dessen ganze Lebensgeschichte sichtbar vor uns geschrieben steht, während die Bedingungen der Fortdauer kräftig genug vorhanden bleiben, erhebt den Anspruch auf mehr als eine vorübergehende Beziehung. Auch dieser Eindruck des zufälligen Zusammenfindens verstärkt sich in dem zweiten Beispiel dadurch, dass die beiden Begleiterinnen nicht auf gleicher Höhe stehen, so dass die Gruppe beweglicher Wesen nirgends als im Schwerpunkt des Tronenden an die Gesetze stabilen Gleichgewichts erinnert. — Damit ist auch in der Anordnung der Körper zu einander, — ganz abge-

sehen von ihrem ungewöhnlichen Platz, wo niemand dauernde Wohnung sucht, — an einem Kardinalpunkt die Wendung zum Malerischen eingetreten. Malerische Grundsätze walten aber auch zur Herstellung der Einheit schon im Ersten. Die Verbindung der wirklichen Person des soeben dahingeschiedenen Papstes mit den Verkörperungen abstrakter Ideen, die neben solchem Individuum doch nicht für voll angesehen werden, die Zusammenstellung verschiedenartiger Stoffe, die zur Unterscheidung dieser Wirklichkeitswerte beitragen, sie verlangten beide wenigstens für den Augenschein ein gemeinsames Medium, in dem sich alle Gegensätze vermitteln, und alles Gemeinsame zum Bilde in einander fliesst. Absichtlich sind die Farben des Materiales auf einander gestimmt, in Auswahl und Tönung, und die Vergoldung der Bronze wie die Politur des Marmors steigert den Schein einer einheitlichen Atmosphäre, die der Maler mit Luft und Licht darzustellen im Stande ist, denen der Bildner nur heimlich entgegenzukommen vermag. Das ist der Sinn der Politur, die man so gern nur tadelt; ihr Schimmer hebt in dieser Anwendung einen Teil der körperlichen Bestimmheit auf, denn mit den Reflexen zerstreut sich der harte Rand des massiven Volumens, verflüchtigt sich die Erinnerung an Stofs und Druck der Sachen im Raum, verschwimmt das Sonderdasein in den Strom des allzeit wechselnden Geschehens, als dessen Träger Licht und Luft, Schatten und Nebelschleier uns allen vertraut sind.

Wie in diesen beiden Hauptwerken seiner aus-

gereiften Bildnerkunst, zeigte sich aber die malerische Tendenz schon in den Jugendwerken Berninis: wie in der flüchtigen Bild-Erscheinung, die seine Marmorgruppe Apoll und Daphne mit allen erdenklichen Mitteln der Technik wiederzugeben trachtet, so in seinen Bildnissen, die denen Urbans VIII. und seiner Familie im Pal. Barberini vorausgehen. So ist auch die Grabbüste des spanischen Juristen Pedro Montoya († 1630), diese „edle leidende Physiognomie" in der Halle hinter S. M. in Monserrato, deren trefflichste Behandlung Burckhardt bewundert, nichts andres als ein authentisches Werk des Lorenzo Bernini. Und die schwunghaft vorgetragenen Halbfiguren sonst, in „denen das lange Haar, der Kragen, die Amtstracht mit dem ausdrucksvollen Kopf ein schönes Ganzes ausmachen," — wem verdanken sie ihre künstlerische Einheit, wie ihre lebendigen Reize, wenn nicht der malerischen Auffassung und Verschmelzung dieser Bestandteile, als Bild?

Nach solcher Bekanntschaft mit dem berühmten Bildhauer sind wir erst recht vorbereitet, seine Laufbahn als Architekt mit vorurteilsfreiem Blick zu verfolgen. Schon seine erste Leistung (1625), die Fassade von S. Bibiana, eine „schlichte, maſsvolle und streng in den Formen des Domenico Fontana gehaltene Anlage", beweist, wie verkehrt es ist, den Charakter seiner Baukunst von vornherein nach dem Tabernakel des Hochaltars von S. Peter zu beurteilen, das er 1633 vollendet hat. Als ob dieser Meister

ein Dekorationsstück nicht besser von Architektur zu unterscheiden gewusst hätte als seine Kritiker im 19. Jahrhundert! Da wird die tölpelhafte Chronologie schon zum gröberen Fehler.

Seine Tätigkeit an Palazzo Barberini zeigt durchaus das ernste Studium strenger Vorbilder, ja in den Einzelformen einen entschiedenen Anschluss an Vitruvianer wie Vignola. Seine Treppe, an der rechten Seite des Vestibüls anschliessend, ist eine in sechs Windungen aufsteigende, vergrösserte Wiedergabe der Wendelstiege im Schloss von Caprarola, aber bezeichnender Weise aus der kreisrunden Form ins Oval übertragen. Die Treppe zur Linken umzieht mit vier Armen ein mittleres Quadrat. Hier wie dort ruhen die Stufen auf einem ansteigenden, von gekuppelten toskanischen Säulen getragenen Gebälk und gewähren so einen Reichtum lebendiger Bewegung und perspektivischer Reize, die im damaligen Rom nicht Ihresgleichen hatten. Und der Vorsaal im Piano nobile hat wieder die ovale Grundform, wie das Vestibül für die Einfahrt darunter, aber beide — wieder sehr charakteristisch — mit der längeren Axe nicht mehr in die Tiefenrichtung, sondern in die Breite gelegt; denn so eben bietet der Innenraum für den Eintretenden die günstigste Zusammenfassung in einen Bildeindruck dar und spart die Tiefenwirkung für den grossen Hauptsaal, der sich in der Mitte dieser geschmückten Wand eröffnet.

Eine gewichtige Vorstufe für seine Tätigkeit an S. Peter ist auch die Fassade von St. Anastasia

am Fuss des palatinischen Hügels.[1]) Bei einer Ausbesserung der Kirche im Auftrag des Kardinals Sandova ly Roias war 1606 eine neue Vorderseite mit Vorhalle, also ganz im Sinne der Fontana errichtet, aber im Jahre 1634 stürzten sie bei einem Sturmwind zusammen. So entstand zwei Jahre darauf das Werk Berninis, das im Nuovo Teatro delle fabriche et edificii in prospettiva di Roma moderna (1665) von Gio. Batt. Falda gezeichnet und gestochen vorliegt (Lib. III, 28). Danach erhebt sich als Schlusswand des Hauptschiffes, das von der alten Basilika noch übrig war, ein zweigeschossiges Mittelrisalit mit je sechs schlichten Pilastern gegliedert, so dass wieder ein breiteres Mittelfeld, für die Tür unten und das Fenster oben, und zwei schmälere Seitenteile entstehen, deren Mauer mit ganz glattem Rahmen umzogen wird, und dass die Pilaster, aussen einzeln, nach Innen paarweis zusammenrücken, also eine rhythmische Reihe bilden, die im dreieckigen Giebelfeld mit vorgekröpftem Mittelstück zusammengefasst, in Krönungsgliedern ausgeht. An das Erdgeschoss schliessen sich ebenso einfache von Halbpilastern eingefasste Rücklagen und verbinden den Hauptkörper mit zwei Türmen, die unten gleich den Seitenteilen des Mittelbaues gegliedert auf einem niedrigen, mit Eckkonsolen besetzten Untersatz ein

1) Vgl. Fr. Albertini, Opusculum de Mirabilibus Romae 1510 ed. Schmarsow, Heilbronn 1886, p. 12. Ugonio, Historia delle Stazioni di Roma, p. 61. Crescimbeni, Storia della Basilica di S. Anastasia.

offenes Tempelchen mit Rundbogenstellung in allen vier Wänden und welscher Haube darauf tragen. Es ist also eine möglichst einfach ausgeführte, absichtlich niedrig gehaltene Redaktion der Doppelturmfassade von S. Trinità de' Monti und S. Atanasio de' Greci,[1]) also jener oberitalienischen Beispiele der Lunghi und Fontana, nur mit einer merkwürdigen Neigung in die Breite zu gehen und die Plastik der Glieder zu verflachen.

So wundern wir uns nicht, wenn Madernas Ecktürme für S. Peter auch bei allen Nachfolgern, die am Wettbewerb beteiligt waren, als selbstverständliche Forderung gelten, und wenn Bernini seit 1638 ihre Weiterführung ins Werk zu setzen beginnt. Aber er steigert hier zugleich das Projekt Madernas mit einer reichen, doch formenstrengen Säulenarchitektur, die nur ganz oben in plastischem Schmuck und dekorativer Gipfelung heiter und schwungvoll ausklingt, wie triumphierend über die Masse drunten. Die Türme sollten aus ,,zwei Ordnungen übereinander bestehen; die Ecken bildeten schräg gestellte Pfeiler, vor denen sich an jeder Seite eine Säule frei verkröpfte und zwischen denen je zwei als Träger der Gesimse eingestellt waren.“ Über der Balustrade des zweiten Geschosses baute sich, durch Statuen auf den Ecken und Volutenanläufe dahinter vermittelt, die durchsichtige Laterne mit ihrer ge-

1) Vgl. auch den kleineren Bau dieser Art, der hinter dem Oratorium S. Andrea vor Ponte Molle auf einer Anhöhe bei Falda, III, 37 erscheint.

schwungenen Kuppel und ihren Krönungsgliedern auf. Bernini gelangt also erstrecht zu dem System der Hochrenaissance zurück, „die Teile je als Ganzes und doch wieder im Verhältnis zur Gesamterscheinung zu gliedern". Neben diesen mächtigen Turmbauten würde die Kuppel in der Vorderansicht für den Näherkommenden völlig verschwunden sein, von Weitem betrachtet allein ihre Wucht und Höhe geltend gemacht haben, aber als Glied einer vierteiligen Gruppe.

Indes, der Nordturm, der zuerst angefangen bis an den Helm vollendet ward[1]), veranlasste durch seine Last eine Senkung der Fundamente, drohte Einsturz und musste 1647 wieder abgetragen werden. Damit aber war das ganze Projekt für die Bekrönung der Fassade mit Ecktürmen überhaupt vereitelt, während diese Lösung der Schwierigkeit allein dem neuen Ideal der damaligen Kunst entsprach, ja vom eigenen Geschmack des Meisters so dringend gefordert ward, dass die ehrwürdige Fassade des Pantheons selbst nicht ohne die Glockentürmchen zu den Seiten des Giebels mehr bestehen durfte[2]).

Der furchtbare Querstrich, den die Senkung der Grundmauern durch seine künstlerische Rechnung machte, die Niederlage seiner technischen Sicherheit in den Augen eifersüchtiger Kunstgenossen und die Ungnade seines päpstlichen Bauherrn, haben Bernini

1) Vgl. Carlo Fontana, Il tempio Vaticano p. 267 und 263.

2) Falda giebt sogar zwei Redaktionen dieser später als „Eselsohren des Bernini" verspotteten und neuerdings beseitigten Türme. Lib. I, Taf. 31 und II, 3.

jedoch zu einer gewaltigen Anspannung seiner geistigen Kräfte getrieben und eine neue Lösung der nun vollends überwältigend aufgewachsenen Schwierigkeiten veranlasst, die das gesamte Kapital der bisherigen Entwicklung zusammenfasst. Auch diesen Fortschritt müssen wir aus Werken des Künstlers und dem Gang des römischen Bauwesens herzuleiten versuchen.

Schon an einem andern Bau, den Bernini als Nachfolger Madernas zu vollenden hatte, dem Palazzo Chigi-Odescalchi an Piazza SS. Apostoli zeigt sich an der Fassade sein neues Prinzip in beachtenswerter Anwendung auf den Palastbau, und zwar im Anschluss an die Lage an der einen Langseite des Platzes, der Kirche und den beiden Palästen neben ihr gegenüber. Die Komposition des Ganzen betont die Breitenausdehnung und gliedert sich in drei Hauptteile, so dass ein reicheres Mittelstück von sieben Axen aus den schlichteren Rücklagen von je drei Axen in strenger Symmetrie heraustritt. Das Erdgeschoss dieses Risalites ist als Sockel behandelt, nach florentinischer Art von einfachen Fenstern durchbrochen; nur das Rundbogenportal wird von zwei Säulen begleitet, die einen Balkon tragen. Über dem Gurtstreifen aber steigt eine mächtige Pilasterordnung auf, die die beiden Obergeschosse umfasst und das Hauptgesims mit einer Attika und Statuen trägt. Die Fenster in den Zwischenräumen sind unten mit Säulengewänden besetzt und nach Oben besonders in der Axe entwickelt, oben dagegen mit ausbiegenden Einfassungen umzogen und gradlinig ver-

dacht, so dass dem Piano nobile klar und bestimmt der Vorrang gesichert, aber das einheitliche Wachstum der durchgreifenden Gesamtordnung nirgend unterbrochen wird bis hinauf zum gemeinsamen Kranze. Die Rücklagen sind etwas niedriger, an Stelle des Konsolengesimses mit einer weit ausladenden Kehlung abgeschlossen, und ohne senkrechte Glieder durchweg als Flächen rusticiert. Diese Palastfassade Berninis war bald ein allgemein bewundertes Vorbild: „ein Bau von überzeugendem künstlerischen Gleichgewicht der Glieder und einer durch die römischen Zeitgenossen nirgends erreichten monumentalen Ruhe bei grösstem Reichtum des Eindrucks.“

Es ist ausserordentlich lehrreich, sich den Unterschied des ausgemachten Barockstils zu vergegenwärtigen, wie etwa durch einen Blick auf den prachtvollen Palazzo Madama, den der florentinische Maler Luigi Cardi, genannt Cigoli, entworfen und der römische Baumeister Paolo Maroscelli 1642 für Ferdinand II. von Toskana vollendete, oder andrerseits durch einen Blick auf den ernsten Palazzo Sciarra di Carbognano, der auch erst gegen 1640 vollendet sein muss und doch schon zeitlich so weit dahinter zurück zu stehen scheint. Hier noch einmal die alte Strenge in einem letzten sorgfältig berechneten Beispiel; dort der kräftige Hochbau, mit wuchtiger, immer entschiedener von Geschoss zu Geschoss sich nach Oben werfender Plastik und ebenso kühnem Übergewicht des obersten Stockwerks, dessen überhöhende Reihe von Lukenfenstern halb in den schmückenden Fries des Kranzgesimses hineinragt und so auf sehr

geschmackvolle Weise das Durchwachsen der aufstrebenden Elemente durch die Horizontale des Abschlusses motiviert, über der pyramidale Gipfelungen emporsteigen. Unwillkürlich stellt sich bei dem Anblick dieses Baues in Rom die Erinnerung an die üppig prunkenden Paläste Genuas ein, wo solcher Hochdrang schon durch die Lage der Stadt und die Enge des Bauplatzes natürlich sich aufdrängt. Neben diesen Beispielen erscheint Berninis Bau in seiner ursprünglichen Gestalt schon wie eine bewusste Verwertung der Breitenlage, d. h. als der Anfang einer neuen Richtung, der beim spätern Erweiterungsbau desselben Palastes durch Salvi und Vanvitelli in der selben Dimension gar mancher Vorzug zum Opfer fallen sollte. Und wie von selbst schliesst der Übergang in den Platzanlagen Roms von dem Tiefenformat zum Breitenformat sich an. Wo die Längsaxe zugleich als Bewegungsaxe entwickelt wird (wie an Michelangelos Kapitol), geht sie im Monumentalbau an der Schmalseite, auf den alles zustrebt, von selbst in die Höhenaxe über. Wo aber die Längsaxe als Breitendimension, für ruhige Betrachtung aufgefasst, das Übergewicht erhält, da stellt sich auch der Standpunkt der Bildanschauung wie ungerufen ein, d. h. es entwickelt sich jedenfalls das Nebeneinander in der Breite. Dieser Wandel war es, der sich auch an S. Peter vollzog. Aber mit dem Platze von SS. Apostoli gehören noch der Circo Agonale (Navona) und Piazza Campitelli in eine Reihe.

3.

Immer deutlicher beginnt damals neben Bernini, der selbst dazu gehörte, die Mitwirkung der Maler, die sich mit architektonischen Dingen befassten, ihren Einfluss auf die Baukunst zu äussern. Von Cigoli ist mehrfach gesprochen worden. Domenichino, der schon das letzte Bild der Galleria Farnese im Anschluss an die Carracci gemalt, lebt sich zunächst völlig in die plastische Anschauungsweise des Barockstiles ein. Er soll im Innern von S. Andrea della Valle, das er mit grossartigen Malereien geschmückt, entscheidend mit gesprochen haben, wol am ehesten, was die Abstufung der Lichtzufuhr betrifft, noch mehr aber bei S. Ignazio, das seit 1626 direkt nach seinen Plänen durch den Jesuitenpater Orazio Grassi gebaut wäre. Seine Raumgestaltung hier, wie seine Malereien dort bezeugen beide noch das volle Verständnis für den grossartigen Schöpferdrang des strengen Stiles. Doch unwillkürlich macht die vermittelnde Gewohnheit des Malers, Übergänge zu suchen und Zusammenhang zu sehen, sich geltend, wo Plastik und Architektur für sich arbeitend ihre Teile klar gegeneinander absetzen und geflissentlich die Körper sondern, die vor allen Dingen dem eignen Gesetz ihr Dasein und ihr Sosein danken. Und sein persönlicher Sinn ist eher auf das Heitere, das freundlich Helle gerichtet, so dass wir seinen Rat ahnen, wenn S. Ignazio gleichmäfsig lichter wird gegen S. Andrea oder gar gegen den Gesù, das gemeinsame Vorbild sonst. Langhaus und Vierung

gehen einheitlicher, ohne Zwischenglied bis zum Chorschluss ineinander; aber die Reihe der Kapellen ist unter sich durch Öffnungen verbunden, die nach Art schmaler Nebenschiffe wirken, d. h. den fortlaufenden Zusammenhang betonen. Und zwischen den Doppelpilastern der Langhauspfeiler sind Säulen als Trägerinnen der Arkaden eingestellt, und Säulen begleiten die Durchgänge zwischen den Kapellen, so dass auch die Formensprache sich wesentlich erheitert. An der Fassade, die der Bildhauer Alessandro Algardi (1636) ausgeführt, bestimmt sogar die Fläche schon mehr den Eindruck, als wir bei einem Vertreter der Plastik erwarten, und die etwas spätere Ausgestaltung des ganzen kleinen Platzes nach Art eines Teatrino mit wolberechneten Zugängen und durchaus flächenhafter Dekoration der Koulissen bezeugt, wie klar sich die Erbauer gewesen, dass es darauf ankam, die Wirkung dieser Kirchenfront durch künstliche Mafsnahmen vorteilhaft zu unterstützen. Ein letztes Beispiel, die Kirchenfassade für sich allein mit den Prinzipien des Barockstiles selbst (in ursprünglich enger Gasse) wirksam zu machen, ist die von S. Andrea della Valle, die (erst 1665—1670) von Carlo Rainaldi erbaut ward, und auch eigentlich nichts Anderes mehr versucht als die Fläche gleichmäfsig durchzudekorieren. Der Reichtum an Säulen bezweckt eine energisch durchgehende Vertikalteilung, die, allen Vorkragungen auch des Hauptgiebels zum Trotz, sogar in kandelaberartigen Bekrönungen ausklingt. Statt der Voluten sind Engelgestalten zur Vermittlung des Oberbaues mit den

Seitenteilen angebracht, und mit fliegenden Genien, Wappen und andrem Behang wird schon ein übermäfsiger Aufwand getrieben.

Doch neben diesen plastischen Anstrengungen an den Fassaden der beiden grofsartigsten Kirchenräume, die noch der ältern Richtung angehören, kann es nicht zweifelhaft bleiben, dass der Einfluss eines Malers zu den wichtigsten Veränderungen im Stil dieser Baukunst den Anstoss gegeben; es ist wieder ein Angehöriger der florentinischen Schule, wie Cigoli und Bernini auch: Pietro Berettini da Cortona. Er hat um 1636 schon den Innenraum von S. Luca e Martina am Forum geschaffen, der nach Aussen als Baukörper noch viel plastischer gedacht ist. Der Bau zeigt eine Centralanlage mit gleichen, aber im Verhältnis zur Kreuzungskuppel langen Armen, die im Halbkreis schliessen. In diesem Nachklang des aufgegebenen Ideales von S. Peter, der den Ausgleich mit der Tiefendimension in einer Vermittelung der griechischen und lateinischen Kreuzform versucht, wirken auch im Innern die mannichfaltigsten Faktoren im Sinne des Bildeindruckes zusammen. Jonische Säulen tragen die hochgestelzten Bogen der Kuppel und ordnen sich so paarweis vor den Ecken der Vierung, während andre in die Wand gestellte Paare die Altarbauten in den Conchen begleiten, so dass der Blick des Besuchers, kurz nach dem Eintritt, den ganzen Raum in der Breitenaxe umspannend, eine reichgegliederte, in sich bewegte Wand und in ihrer Mitte die perspektivische Vertiefung des Chores mit der lichtspendenden Kuppel

über sich, als einheitliche Anschauung geniefst. Der Architekt, der vor Allem nach Verwirklichung seiner Raumgedanken strebt, stellt sein Gebilde, je reiner er schafft, desto unbekümmerter um Nebenrücksichten als Realität auf seinen Grund und Boden hin; der Maler, der ihm über die Schulter sieht, fragt vielmehr nach den Ruhepunkten der Anschauung und sorgt für den Anblick, den es dem Auge des verweilenden Betrachters gewähre.

Den nämlichen Zweck verfolgt die ganze Umgestaltung des Äussern von S. M. della Pace, die Pietro da Cortona vor 1659 vollendet haben muss. Vor die gradlinige Front der kleinen unter Sixtus IV. erbauten Kirche[1]) legt er im Erdgeschoss eine halbkreisförmige Vorhalle mit gekuppelten toskanischen Säulen und gradem Gebälk; das Obergeschoss wölbt sich minder vor und enthält in der Mitte ein hohes Rundbogenfenster von Säulen flankiert und mit einem Rundbogengiebel überspannt, während ein Dreieckgiebel über dem Ganzen auf mehrfach verkröpftem Gebälk von Eckpilastern getragen wird. An diesen Vorbau legen sich unten grade Flügel, mit bescheidenen Anläufen vermittelt, im Obergeschoss aber links und rechts im Viertelkreis ausschweifende Anbauten, wie eine offne Loggia mit rundbogigen und rechtwinkligen Öffnungen und mit Attika darauf, — so dass die konvexe Kirchenfassade als Mittelrisalit auf dieser konkaven Einfassung doppelt wirksam hervortritt, und der ganze Platz durch dies Schau-

1) Ursprüngliche Fassade bei Schmarsow, Melozzo da Forli p. 258.

stück geschlossen wird. Mit Recht galt es und gilt es als „ein Meisterstück der Berechnung perspektivischer Wirkungen, von erstaunlicher Sicherheit des malerischen Geschickes“.

Den Kupferstichen von Falda zufolge wäre 1665 auch schon die Fassade von S. Maria in Via lata dagestanden, wie Pietro da Cortona sie entworfen hatte. Die Stirnwand öffnet sich in einer zweigeschossigen Loggia aus je vier korinthischen Säulen mit weiterem Mittelintervall, das in der oberen Reihe das grade Gebälk durchbricht und im Rundbogen überwölbt in den Dreieckgiebel emporsteigt. Wenn hier die ererbte Formensprache der Architektur in sorgfältiger Bildung, ja nicht selten in überraschender Reinheit sich mit malerischen Absichten verbindet, die zur Heiterkeit der Hochrenaissance zurückzukehren scheinen, so darf es nicht verwundern, wenn auch streng geschulte Baumeister mit Freuden die selben Wege gehen.

So bringt Girolamo Rainaldi (1570—1655), der den Palast der Pamfili am Circo Agonale gebaut hat, entschiedene Neigung zur oberitalienischen Renaissance aus seiner längern Tätigkeit in Modena mit nach Rom, wo er das Professhaus beim Gesù noch mehr im Sinne des Giacomo della Porta zu halten bestrebt gewesen. Seinem Sohne Carlo Rainaldi (1611—1691) gebührt aber wol tatsächlich das Hauptverdienst an der Kirche S. Agnese, die im Anschluss an diesen Familienpalast unter Innocenz X. (1644—1655) entstand. Das Innere verwirklicht in einer geschlossenern Raumbildung als die Kreuzform von S. Luca e Mar-

tina das Vorherrschen der Breitendimension, das Pietro da Cortona dort zu erreichen gesucht hatte. Den Kern des Grundrisses bildet ein Quadrat, dessen abgeschrägte Ecken sich zu Nischen ausrunden, während die Seiten in den Hauptaxen sich zu Armen eines griechischen Kreuzes erweitern; die der Queraxe jedoch sind abermals durch Tribunen vergröfsert, so dass diese Richtung zur unzweifelhaften Dominante wird, und das ganze Innere, das sich dem Eintretenden darbietet, sofort unter dem Gesichtspunkte der Bildwirkung zusammengeht. Auch hier Ecksäulen an den Kreuzarmen, darüber auf hoher Attika Bogen von reichstem Profil, deren zahlreiche Gliederungen erst-recht dazu beitragen, die Tiefe des Querhauses zur Wirkung zu bringen. In der Mitte „die grofse wolgebildete Kuppel, die den Raum mit ruhigem, leicht dämmerndem Licht erfüllt und das überaus kostbare Material zu harmonischem Gesamtton stimmt“.

Nach Aussen erfüllt S. Agnese in Piazza Navona in glücklichster Verbindung zweier Türme mit der Kuppel das Ideal der Gruppierung, das bei S. Peter nicht erreicht werden konnte, und verwertet sowol in der plastischen Gliederung, wie in der malerischen Verbindung der Körper alle Errungenschaften, die dort, selbst im missglückten Turmbau Berninis, gezeitigt waren. Aber auch dieses Prachtstück, dessen bewegte Linien ein leichtes Spiel vollführen, das mühelos über die Masse triumphiert, wie es nur der höchsten Meisterschaft gelingt, ist an seiner Stelle nur als Mittelstück eines gröfsern Ganzen gedacht, zunächst mit den geschmückten Wänden der

anstossenden Palastbauten, die an derselben Seite des Platzes sich hinziehen, dessen dominierende Breitenaxe dann mit den berühmten Brunnen Berninis besetzt ward.

Die nämliche Ökonomie, eine Kirchenfassade als bedeutsam ausgebildetes Mittelrisalit zwischen zwei ruhigeren Palastwänden anzuordnen, befolgt Carlo Rainaldi bei S. M. in Portico an Piazza Campitelli, im Auftrag Alexanders VII. (1655—67). Auch dieser Fassadenbau steht — sozusagen — auf den Schultern des Pietro da Cortona. Er steigert die Selbständigkeit der Träger und die Verkröpfung der Giebel und Gebälke, den Abstand zwischen den Fluchtlinien der Rücklagen und frei vortretenden Säulen zu ausserordentlichen Kontrasten von Licht und Schatten. So entsteht in dem fünfteiligen Erdgeschoss mit reich entwickelter Hauptaxe ein wuchtiger Bewegungseindruck, aber nicht der Masse, sondern lauter selbständiger Körper und Flächen, wie im stärksten Hochrelief. Nichts mehr von dem Gegensatz eines unbefriedigten Strebens unten und einer beruhigten Abklärung oben, nichts mehr vom Wachstum nach Analogie organischer Körper, sondern Rückkehr zur Kompositionsweise der Renaissance, wie zur Formensprache der Antike, und doch weder dies noch jenes allein, sondern ein Neues, in seiner Verbindung plastischer und malerischer Tendenzen. Sehr bezeichnend bleibt aber im Kreise der verwandten Aufgaben das völlige Zurücktreten des bildnerischen Dranges zu Gunsten der Fläche an den beiden Kollegiengebäuden zu den Seiten der Kirche.

Nicht minder entschieden verfährt der Architekt im Innern. Kein einheitlicher Raum mehr „aus einem Stück", sondern eine Kombination mehrerer selbständiger Einheiten, durch koulissenartig nach einander vortretende Säulenpaare deutlich von einander abgehoben, deren Zusammenhang sich, wie beim Anblick der Bühne, nur für den Standpunkt bildmäfsiger Betrachtung ergiebt.[1]) Das Ganze besteht aus drei hinter einander liegenden Teilen: zuerst an Stelle des Langhauses ein griechisches Kreuz mit breitem Schiff in der Hauptaxe: „Das mittlere Tonnengewölbe ist schlicht behandelt, hell erleuchtet (und erwartet noch die Bemalung), während die seitlichen Wölbungen, nebst den Kapellen (später in kräftigen Farben ausgeschmückt) sich in geheimnisvoll wirkendem Dämmerlicht befinden." Dann folgt „der quadratische Kuppelraum, in den aus niederm Tambour durch ovale Fester und mehr durch seitliches Oberlicht, der Tag mächtig einflutet". Endlich die Apsis mit dem tempelartigen, an der Rückwand schwebenden Madonnenaltar, auf den die Aufmerksamkeit mit allen Mitteln hingeleitet wird, — also das Ganze „ein Bild, dessen Kompositionsprinzip dem Theater entlehnt scheint".

Immer ist die Perspektive die Führerin, beim Aussenbau wie beim Innenbau und bei der umfassenden Anlage der Strafsen und Plätze, d. h. ein

1) Ich möchte in der Tat an die Bibbiena und Guarini erinnern, wie an die obenerwähnte Wirksamkeit des Girolamo Rainaldi in Modena. Vgl. auch Palladios Redentore u. s. w.

wesentlich malerisches Prinzip. Die Piazza del Popolo mit den drei Strafsen, die an einer Seite, dem Tor gegenüber münden, und zur Auszeichnung des Corso zwischen Via del Babuino und Ripetta damals mit den beiden Kirchlein besetzt wurden, und die ebenso radial von der Engelsbrücke gegen den Vatikan laufenden Strafsen des Borgo Leonino sind Aufgaben, die damals von der Architektur als Städtebauerin im grofsartigsten Sinne begriffen und nach künstlerischen Grundsätzen behandelt wurden.

Damit wird auch die Stelle für das Problem von S. Peter bezeichnet, wie Bernini es nun erfasst hat und zu einer Lösung hindurchführt, die der gesamten Baukunst mit einem Kapital von fruchtbaren Gedanken zu Gute kommen sollte. Durch den Zwang, auf die Ecktürme zu verzichten, war die ganze Höhenentwicklung der Fassade vergeblich geworden, der an sich enorme Aufwand des Hochdrangs durch die Masse hin umsonst. Die Breite, nun zwecklos über die Ausdehnung des Langhausquerschnitts nach beiden Seiten vergröfsert, war aller Plastik zum Trotz zur Dominante geworden, und unerbittlich stempelte die Horizontale das Ganze zu einer geschmückten Wand, die gedrückt und schwerfällig ohne allen Zusammenhang vor der triumphierenden Kuppel des Centralbaues zu lagern schien. Berninis Aufgabe war, dem vorhandenen Fassadenkoloss durch künstliche Mittel die Wirkung zurückzugeben, und dies konnte nur durch Anerkennung der Breitendimension als Grundlage der ganzen künstlerischen Rechnung geschehen.

Er nahm deshalb seine Zuflucht notgedrungen zum malerischen Standpunkt, und seine Retterin ward die Perspektive mit ihren täuschenden Mitteln für den Augenschein.

So kommt wieder ein Keim zur Entwicklung, den Michelangelo in seiner Anlage des Kapitolsplatzes der Städtebaukunst eingepflanzt hatte. Wie dort die beiden seitlichen Palastfassaden sich schräg zu dem Mittelbau richten, der als Hauptstück hervorgehoben werden soll[1], so hier die beiden seitlichen Gänge, die sich der Kirchenfassade zunächst anschliessen und, nach vorn zu näher aneinander rückend, die Senkung des Terrains begleiten, so dass der Blick des Beschauers auf den überragenden Baukörper sich einengt und dessen Höhe um so wirksamer zur Geltung kommt. An die Eckpavillons dieser Gänge, die (obwol 20 m. hoch) noch nicht an die Hälfte der Hauptordnung des Kirchenbaues selbst hinanreichen, schliessen sich als halbkreisförmige Flügel die berühmten Kolonnaden, die den vordern Platz umspannen, so dass er ein geschlossenes, nur gegen die Kirche sich öffnendes Oval bildet[2], dessen längere Axe sich in die Breite legt und mit dem Obelisken und den beiden Springbrunnen zu dessen Seiten auf den Hochdrang der

1) Vgl. Falda & de Rossi, Nuovo Teatro delle Fabriche I, 10 und I, 11. Letarouilly, Edifices de Rome mod. Tav. 352 ff.

2) Die ursprüngliche Absicht auch die Mitte vorn zu schliessen, also einen ovalen Vorhof zeigt die eine Abbildung bei Falda, die wirkliche Ausführung III, 3. Vgl. Piazza del Popolo und Piazza S. Ignazio, später Carlo Fontana, Il tempio Vaticano 1694 p. 421.

Fassade wie der Kuppel mit ihren Trabanten vorbereitet. Die Kolonnaden selber bestehen aus vier koncentrischen Reihen kräftiger toskanischer Säulen mit gradem Gebälk, die in ihrer schlichten Bildung nur den Zweck verfolgen, den Platz in geschlossener Reliefbewegung zu umgränzen, und durch die radiale Richtung auf einen Punkt hüben und drüben die gewaltige Anziehungskraft dieser Pole der Breitenaxe zum Gefühl bringen. Die vordersten, schräg gegen die Mitte des Platzes gekehrten Fronten der beiden ausgeführten Kolonnadenarme wirken wie der vertiefte Rahmen eines Bildes, in dem die springenden Punkte der Queraxe die ersten entscheidenden Raumwerte schaffen, dahinter die innern Eckpavillons der beiden Gänge und endlich die geschmückte Wand der Fassade mit ihren tiefschattenden Öffnungen als abschliessende Skene dasteht. So ist die ganze Umgebung des Baues unter ein wagrechtes System gebracht und für den malerischen Standpunkt, der die Körper mit ihrem Raum im Gesichtsfeld zusammenzufassen trachtet, wirken die Grössen in wolberechnetem Verhältnis. Aber das eigentliche Bauwerk, sowol das Langhaus wie die Kreuzarme, entziehen sich für diesen vorgeschriebenen Anblick und bleiben geflissentlich hinter den Koulissen.

Damit ist der Eindruck, mit dem das vornehmste Heiligtum der christlichen Welt seine Besucher empfängt, durchaus verändert. Nichts mehr von dem gewaltigen Wachstum des Centralbaues mit seinem durchgreifenden Streben unten und sei-

nem Triumph der Vollkraft oben; nichts mehr von dem Ernst der Basilika, die alle frommen Pilger in sich aufnahm und sie sammelnd vorbereitete bis zur Grabstätte der Apostelfürsten; nichts mehr von der erdrückenden Wucht der erdgeborenen Masse, die an der vorgeschobenen Stirn des Ganzen doch immer den Drang zu höherem Aufstieg als leitendes Motiv auch eines langen schweren Ringens anzukünden sucht und zwischen dem Aufwand all der stofflichen Mittel doch die Richtung des vorgeschriebenen Weges auf ein Ziel hin einhält; — sondern festlich und heiter umfängt der säulenumstellte Platz die Scharen, schon weit vor der Schwelle des Heiligtums selber, und lässt sie vor dem Eintritt in den Schatten der Kirche noch einmal die Freuden dieser Welt im Sonnenglanz und Himmelsblau geniessen. Ein umfassender dritter Bestandteil der psychologischen Veranstaltung hat sich vor die beiden andern geschoben, und die Fassade, die früher diese Einführung allein übernehmen sollte, ist nur noch ein letzter Abschluss der Propyläen geblieben, ein Durchgang aus dem weiten Festplatz, der wie ein antiker Tempelbezirk die Stämme mit all ihrem weltlichen Treiben umgiebt, in das trübe Dämmerlicht des geschlossenen Innenraumes, wo dem Gläubigen, der das Heil sucht, erst das erdrückende Gefühl der Belastung und damit reumütige Zerknirschung sich aufdrängt, bevor er am Ende seiner Wanderung, nach eifrigem Bemühen, der Allmacht des dreifaltigen Gottes, wie einer persönlichen Offenbarung, im Wunderbau des Kuppelraumes gewürdigt wird. Vom

Centralbau Michelangelos zum Langhaus Madernas und zu Berninis Kolonnaden hat sich die architektonische Schöpfung von S. Peter zu einer grossartigen Trilogie erweitert, und jeder Teil verkörpert den besondern Geist seiner Entstehungszeit, dreier grundverschiedener Generationen, wie jeder einer andern Dimension als Dominante gehorcht. Der erste verherrlicht die Höhe, der zweite die Tiefe, der dritte die Breite, und bezeichnet so den Entwicklungsgang, den der Baustil durch alle drei Teile der Architektur genommen: vom Monumentalbau unter dem plastischen Gesichtspunkt, zum Innenraum in rein architektonischer Absicht, und endlich zur Gesamtanlage des Platzes, als Städtebauerin von wesentlich malerischem Standpunkt aus.

Bis zum Jahre 1667, wo die letzte Vermittlung der katholischen Religion mit der unverholenen Freude an der Schönheit dieser Welt als vollendete Tatsache künstlerisch ausgestaltet vor Aller Augen stand, hatte sich auf allen Gebieten der römischen Kunst der entscheidende Wandel vollzogen, der hier seine höchste Bestätigung erhält und nun der ganzen Christenheit sich als Vorbild zeigt.

Die Grundlinie der malerischen Anschauung, als welche wir die Breitendimension erkennen, wird nun zur anerkannten Herrscherin in allen umfassenden Anlagen der städtischen Baukunst Roms, die noch heute den Charakter seiner Strafsen und Plätze wesentlich bestimmen. Besonders der alte Circo Agonale wurde durch Berninis Brunnen mit vollem Bewusstsein für die Herrschaft der Bildanschauung

ausgestaltet, wie der Zugang von Palazzo Madama und der Sapienza her gegen den Obeliskenbrunnen in der Mitte sie fordert oder nahe legt. Die Kupferstiche von Falda geben eine sehr willkommene Erläuterung, besonders aus den Tagen Alexanders VII. und Clemens' IX. aus den Jahren 1665—1667, und zeigen uns in den „Vedute delle Fabbriche, Piazze et Strade fatte fare nuovamente in Roma" die damalige Physiognomie der Stadt unter dem Gesichtspunkt, den wir so dringend als den herrschenden betonen. Da verflacht sich unläugbar die Plastik der Einzelformen im Interesse der Flächenwirkung. Die Gesamtgliederung der mächtigen Palastfassaden ist konsequent im Sinne des Hochdrangs entwickelt, aber die durchgehende Pilasterordnung wirkt fast nur noch einrahmend, beschränkt sich auf die Ecken oder weicht, wo sie zahlreicher auftritt, einfachen Lisenen und schlichten Rahmenprofilen, bedeutet also nichts anderes als den Verzicht auf jede der altüberlieferten Ordnungen überhaupt. Dagegen ist die rhythmische Gruppierung dieser Flächen, die Symmetrie in der Breitendimension und die Zusammenfassung mehrerer, sei es neben, sei es über einander liegender Systeme unter einer Dominante in der Mitte überall deutlich. Diese Mitte wird fast immer durch ein eigenes Attikageschoss oder turmartige Aufbauten, mindestens aber durch einen Giebelaufsatz betont. Man betrachte nur den Platz von Campitelli mit den beiden Kollegienhäusern neben S. M. in Portico (I, 32), den bei Monte Giordano, einmal mit dem Haus der Padri di S. Filippo Neri und seinem Uhr-

turm als Mittelstück, einmal mit dem Palazzo Spada in der Breitenlage (I, 22 und 23), oder die „Piazza del collegio Romano ampliata da N. S. Papa Alesandro VII.“ mit der sicher nun erst zurecht gemachten (niemals von Bartolommeo Ammanati verbrochenen) Fassade (Ferrerio Tav. 43) und dem Palast der Doria Pamfili, oder endlich das Spital bei S. Giovanni in Laterano und die Schlossfassade von Castel Gandolfo. Wie bezeichnend wirken die aufgesetzten Halbgeschosse in der Umkleidung des Hospitals von Sto. Spirito (I, 29) oder in der Nachbarschaft von S. M. della Pace neben der Überhöhung des zweiten Stockwerks durch die Lukenreihe am Pal. Gambirasi daselbst (I, 26), an der Sapienza (I, 19), an Pal. Mattei und Pal. Mellini bei S. Caterina de' Funari (III, 29) und als einziges Mittel der Steigerung gar am Senatorenpalast des Kapitols. In solchem Zusammenhang erscheint dann Berninis angefangener Palastbau Ludovisi an Montecitorio mit seinem turmartig vorgeschobenen Eckrisalit (I, 14. 15), wo am Erdgeschoss jene malerisch flächenhaft behandelte Rustica wie in den Felsblöcken des Brunnens auf Piazza Navona auftritt, flache Eckpilaster darüber als Hauptordnung die beiden Geschosse, mit ihren drei schmalen hohen Fenstern, einfassen und endlich noch drei quergelagerte Luken den Fries unter dem Dach durchsetzen.

Das ist das zweite Bindeglied neben Pal. Odescalchi an Piazza SS. Apostoli, das Berninis römische Tätigkeit auf diesem Gebiete mit seinem Entwurf für den Louvrebau in Paris verbindet. Darnach aus-

geführt, wie er 1665 in persönlicher Anwesenheit durchzusetzen versuchte, wäre das französische Königsschloss ein durchaus römischer Palast geworden, nur in seinen Abmessungen von ausserordentlicher Grösse, so dass er ein gewaltiges, ringsum in voller Monumentalität und einheitlichem Charakter geschlossenes Viereck umspannte. Nicht ausgeführt, wie er geblieben, ist er doch eine geistige Tat des römischen Meisters, kaum minder bedeutsam als S. Peter, und gehört als solche zunächst hierher, weil ohne ihn die weitere Entwicklung in Rom, Turin und Neapel unverständlich bliebe, wie Juvara, Fuga, Vanvitelli sie wol vollzogen, aber nicht allein erdacht haben.

In die vier Ecken des Quadrates drinnen wollte er je ein eigenes Treppenhaus mit vierarmigem Aufstieg legen, so dass ein kreuzförmiger Binnenhof entstand, an den sich in der Hauptaxe Durchfahrten und Vestibüle, das Erdgeschoss der Trakte durchbrechend anschlossen. Rings um diesen freien Mittelraum sollten in zwei Geschossen offene Umgänge führen, deren Rundbogen-Arkaden von einer einzigen korinthischen Halbsäulenordnung zusammengefasst wurden, die dann auf mächtigem Hauptgesims noch eine Attika mit Statuen trug. Diese künstlich gesteigerte Dekoration verbarg für den Anblick die noch überragende Höhenentwicklung des nach Aussen tretenden Palastbaues selbst. Auch hier aber stand auf dem sockelmäfsigen Erdgeschoss, mit florentinischen Fenstern in kräftiger Quaderung, nur eine Ordnung mit hohem Konsolengesims und statuenbekrönter Balustrade darüber. Dazwischen waren die beiden

Fensterreihen in vollern Formen als am Palazzo Odescalchi, nämlich mit Halbsäulen, glattem Gebälk und Segmentgiebeln im ersten, Konsolen, Verkröpfung und grader Verdachung im zweiten Geschoss — also denen am Pal. Farnese von Antonio da Sangallo verwandter gebildet. An der Hauptfassade trat ein breites Mittelrisalit mit eilf Fenstern in rhythmischer Reihe und zwei Eckrisalite mit je vieren in symmetrischer Verteilung aus dem Baukörper hervor, und zeigten in dieser fünfgliedrigen Komposition ebenso wol die erweiterte Steigerung von Pal. Odescalchi wie die Verwertung bramantesker Gedanken am Bau der Cancellaria, die Beziehung zum Palast des Kardinals Antonio di Monte von Sangallo [1]), wie zu Pal. Ludovisi an Monte Citorio von Bernini selbst wieder. Das Mittelrisalit hat im Erdgeschoss drei Rundbogentore neben einander, zwischen denen zwei Giganten Wache halten, während links und rechts die acht Fenster sich paarweis zusammen rücken. Acht Halbsäulen darüber verteilen sich so, dass die mittleren vier eng gereiht über den Toren stehen und diesen entsprechend drei Fenster jedes Geschosses einschliessen, während die beiden äusseren hüben und drüben weiter auseinander tretend in ihren Interkolumnien je zwei Fenster aufnehmen, die sich paarweis wie im Sockel gesellen. An den Rücklagen erscheinen nur in den Ecken Pilaster und nehmen je vier Fenster in ihre Mitte. Während am Hauptteil kein Giebel die mittlere

1) Vgl. die Vignette nach dem Stich von Israël Silvestre bei Letarouilly, Texte p. 416.

Säulenreihe zusammenfasst, so dass dem Mittelfenster des ersten Geschosses allein durch ein krönendes Wappen die Betonung der Dominante überlassen bleibt, bezeichnen die Eckrisalite ihre Unselbständigkeit durch schlichte Symmetrie zwischen je vier Pilastern und ebensoviel Fenstern; aber auch hier waltet rhythmische Gruppierung statt der regelmässigen Reihe. Die Pilaster lassen in der Mitte einen breitern Zwischenraum und rücken nach Aussen paarweis einander näher, so dass in den seitlichen Interkolumnien ein, in den mittleren je zwei Fenster Platz finden. Die nämliche symmetrische Gruppe zeigen auch die vier Fenster im Sockel.

An der gegenüberliegenden Fassade nach den Tuilerien zu, die eine Rolle gleich den Kolonnaden von S. Peter übernehmen sollten, sind am Mittelrisalit zwischen zwölf Halbsäulen die Doppelarkaden des Hofes wiederholt.[1] An den Seitenfassaden gegen die Seine und die Rue Rivoli zu bleiben dagegen die Halbsäulen ganz weg, nur einrahmende Pilaster treten an die Ecken, und zwischen den beiden Geschossen ist ein Mezzanin eingeschoben.

Am Schluss der römischen Wirksamkeit Berninis stehen dann endlich noch zwei kleinere Kirchenbauten. S. M. dell' Assunzione in Ariccia ist 1664 als Centralbau auf kreisförmigem Grundriss errichtet;

1) Vgl. Galleria Pal. Farnese. — Voyage du Cavalier Bernin en France pour lui confier l'achevement du Louvre, bei Patte Mémoires sur les objects les plus importants de l'Architecture, Paris 1769 p. 320. R. Manard im L'Art 1875. L. Lalanne in Gaz. des Beaux Arts 1877. Gurlitt a. a. O. II p. 145f.

aber ihr Arkadenportikus mit schlichtem Giebel wird auf beiden Seiten von niedrigen Flügelbauten eingefasst, so dass die dreiteilige Breitenkomposition, wie Mittelrisalit und Rücklagen am Palazzo Odescalchi überwiegt, d. h. nicht die Auffassung des centralen Baukörpers, sondern der bewegten Reliefffläche sich aufdrängt. Und für diesen Anblick ist ausserdem noch, wie an S. M. della Pace von Pietro da Cortona, durch den hintern Abschluss mit einer Wanddekoration gesorgt: „von der innern Fläche der Flügelbauten zieht sich nämlich eine Halbrundmauer als zweite Schale um den Kuppelbau, ja sie wird nach hinten allmählich niedriger", und ertäuscht so noch eine perspektivische Wirkung — lediglich für den Augenschein vom vorgeschriebenen Standort aus. Es ist der nämliche Kunstgriff, den Bernini 1661 auch bei der Umkleidung der Acqua acetosa angewendet hat (Falda, Fontane). Nicht minder ist das Innere durch zartere Bildung der Glieder und sorgsam vermittelte Übergänge bei aller Schlichtheit ein Beweis für die malerische Sinnesart, die der künstlerischen Raumbildung vorgestanden hat.

Und 1678 baute der selbe Meister für die Jesuiten den prächtigen kleinen Centralbau von S. Andrea am Quirinal, in dem er wieder einen entscheidenden Schritt nach dieser Richtung vollzog. Es ist ein ovaler Grundriss, nicht ohne Verwandtschaft mit S. Giacomo degli Incurabili am Corso, aber Eingang und Hochaltar in die kürzere Axe gelegt, also für die Breitenansicht geschaffen wie S. Agnese in Piazza Navona. Zur Seite der Richtungsaxe legen

sich je zwei ovale und zwei rechtwinklige Kapellen nischenartig in das äussere Oval der Umfassungsmauer, so dass sie wie ein niedriger Ring den Kernbau umgeben, der sich nur am Eingang durch eine von Pilastern flankierte, von zwei jonischen Säulen getragene Halbrundhalle öffnet. Der Giebel dieses Vorbaues aber bäumt sich und rollt sich auf und versinnlicht, wie die volutenähnlichen Strebepfeiler ringsum und die Gewölbrippen der Kuppel, das plastische Wachstum der Masse, die sich stufenförmig aus dem Boden hebt. Der Innenraum dagegen ist so vollendet, wie nur irgend eine Schöpfung Berninis, im Interesse fliessenden Übergleitens unsrer Blicke, geschmeidiger Linien- und Flächenbewegung für unser Gefühl ausgestaltet, so dass nur zugleich malerische Reize der lebendigen Erscheinung sich vor uns hinbreiten. Aus der korinthischen Pilasterordnung, die das Ganze beherrscht, hebt sich in der Mitte vor dem Hauptaltar ein Säulenportikus mit schwellend verkröpftem Giebel. Ebenso gliedert sich die Kuppel mit kassettierten Gewölbkappen dazwischen und spendet durch die Laterne wie durch die Oberlichtfenster ringsum eine gleichmäfsige, leise dämmernde Beleuchtung. „Auf dem Gesims und an den Fenstern spielen Kinder mit Blumenranken, Figuren lagern auf dem Altargiebel. Das prächtige Material, die feine Ausbildung namentlich der in braunem Marmor gehaltenen Säulen, das Gold der Kapitelle und der Glanz der weissen Marmorbasen, die tiefe mit Gold gehöhte Farbe des Gewölbes geben dem kleinen Tempelraum einen unläugbar

feierlichen Charakter," — der den malerisch sehenden Künstler ebenso bekundet wie die Gestalt des Baukörpers den plastisch fühlenden Architekten.

4.

Das Urteil über Berninis Baukunst im engeren Sinne, wo rein dekorative Nebenabsichten nicht mitsprechen, wird um so mehr zu Gunsten seines überlegenen und grofsartigen Geistes ausfallen, sobald unser Blick auf die gleichzeitigen Bestrebungen seines Nebenbuhlers fällt.

Francesco Borromini aus Bissone am Lago di Lugano war Berninis Altersgenosse und musste diesem florentinisch geschulten und gesonnenen Günstling Urbans VIII. gegenüber, den man als zweiten Michelangelo pries, sich selbst als den Erben der oberitalienischen Künstlerfamilien, der Maestri Comacini betrachten, und deshalb als berechtigten Nachfolger der Fontana und Maderna. Gewiss hat er in diesem Sinne bei S. Peter Beschäftigung gesucht, aber uns ist es nur wichtig im künstlerischen, nicht im biographischen Interesse. Er hat sogar in eifriger Freundschaft Bernini zuerst abzulernen getrachtet, soviel er vermochte. Das Tabernakel von S. Peter war ihm so vollständig kongenial, dass man glauben könnte, nicht Bernini, sondern Borromini habe dies Meisterstück verwegener Dekoration erfunden. Von diesem Punkt an glühender Wettstreit und aufstachelnde Steigerung rücksichtslosester Eifersucht. Das sind die Motive, die Borrominis unläugbare Genialität auf die Bahn getrieben haben, die sein Name wieder

weit richtiger als der Berninis bezeichnet, aber auch nur er bezeichnen darf, wo man sich verleitet fühlt, den ganzen Barockstil verantwortlich zu machen.

Borromini will der neue Michelangelo sein, der Bernini nicht war; er treibt den plastischen Drang des Bildners, der auch die Baukunst mit seiner Gestaltungskraft gemeistert hatte, zur Karikatur. Schon im Umbau des Langhauses von S. Giovanni in Laterano zeigen seine Mafsnamen die äusserste Anstrengung, das gleichförmige Mittelschiff der alten Basilika „in Aufruhr zu bringen“. Er führt langgestreckte Pilaster als Träger eines hohen Gebälks von Unten bis Oben an die Decke, die ihrerseits aus den Tagen der ersten kraftvollen Barockphase, sofort die innere Ohnmacht dieser aufgeklebten Ordnung bemerkbar macht. Statt der einfachen Reihe der Arkaden füllt er abwechselnd den Zwischenraum mit einer Nischenwand und lässt im Obergaden ebenso je ein geschlossenes Feld, mit Relief über den Nischen, mit je einem seltsamen, das Gebälk überschneidenden Fenster alternieren. Und das ungebärdige Auftreten dieser Nebendinge täuscht über die Bedeutung, die ihnen zukommt. Das bekrönende Gebälk der Nischen drängt sich wie ein Baldachin hervor, die grade Verdachung der Fenster schwingt sich in der Mitte zu Bogen auf, und ihre Giebel bäumen sich mit unwilliger Verkröpfung, als lebte wirklich in dieser lahmen Organisation der Wände ein energisches Hochstreben, das es mit der Wucht der Holzdecke — eines Giacomo della Porta? — aufzunehmen vermöchte.

Mit demselben Bewegungsdurst ergreift Borromini die Gestaltung eigener Räume und bringt die bauliche Masse drinnen wie draussen zu einem förmlichen Gewoge, das in allerlei abenteuerliche Analogieen organischen Wachstums auszugehen droht. Solche Bauten sind S. Carlo alle quattro fontane (1640?—1667) und St. Ivo alla Sapienza (1660). Die kleine Kirche der Universität schliesst den ernsten Hof von Giacomo della Porta und verbirgt an dessen Schmalseite in einer halbovalen Exedra, deren Reliefarchitektur sich der vorhandenen Geschossteilung natürlich anschliesst,[1]) den unteren Baukörper, wie nach Aussen hinter der Schlusswand des Palastes, die zwischen zwei Portalen zu den Korridoren und den beiden Stirnseiten der Haupttrakte nur anspruchslos als Querlage verbindet. Erst hinter dieser Aussenwand auf der einen Seite und der halbovalen Exedra des Hofes auf der andern steigt der obere Teil des Kirchenkörpers empor und bietet hüben wie drüben je drei halbcylindrische Ausbauchungen dar, deren Anblick wieder in geschmeidiger Bewegung nach

1) Wölfflin nimmt dieses perspektivische Kunststück für das Werk des Giacomo della Porta (S. 51) und traut deshalb diesem auch die Umfriedigung der Villa Aldobrandini in Frascati zu, wo die querliegenden Ovale wie hier in der Balustrade oben vorkommen; er kommt deshalb zu einer m. E. falschen Chronologie für die Charakteristik. Diese Form gehört erst der dritten Phase des Barockstiles an. Und der Abschluss des Hofes der Sapienza von Borromini stellt sich in eine Kategorie mit dem täuschenden Säulengang in Pal. Spada und andern Mafsnahmen am Pal. Barberini, hängt also mit den Bestrebungen des Pietro da Cortona an S. M. della Pace ebenso zusammen wie die Berninis.

der Breite drängt. In den einspringenden Winkeln dieser Rundungen schiebt sich die schlichte Pilasterordnung zu Bündeln zusammen, und diese tragen auf ihrem verkröpften Gebälk auch Postamente mit wulstiger Fialenbekrönung, hinter denen je ein Mauerband über das abgetreppte Steindach läuft. Diese Strebebahnen deuten den innern Organismus der Raumbildung an, und zwar die sechs Grate der Kuppel, die darunter liegt, mit sechs tiefen Gewölbkappen dazwischen, und die Gipfelungen auf den Ecken entsprechen den sechs übereck stehenden Pfeilern, die auf korinthischen Pilastern drinnen und hoher Attika die Kuppel tragen. Der Innenraum umschliesst also in der Mitte ein Kreisrund, aber zwischen den radial gestellten Trägern erweitert es sich zu sechs Kapellen, die sich abwechselnd dem Halbrund oder dem Dreieck mit kleinern Apsiden an der Spitze nähern, während der Eingang und der Altar (in der Mittelaxe des Hofes gelegen) noch fernere Erweiterungen veranlassen. In der Mitte der Kuppelwölbung erhebt sich die breite Laterne mit vier gestreckten nach Oben sich verjüngenden Fenstern und nimmt nach Aussen durch sechs Paare gekuppelter Säulen auf vorspringendem Postament und ebenso vorgekröpftem Gebälk die Betonung der tragenden Teile auf, zwischen denen der Mauerkörper sich in ebenso energischer Kurve nach einwärts schwingt wie Kuppeldach und Mauerkörper sich nach Aussen runden. In schwülstigen Kandelabern klingt dieser Hochdrang aus und begleitet dahinter die schneckenförmige Windung der Helmpyramide, die mit ihrem Balu-

stradenrand aus diesen Drehungen und Kuppelkrönungen zuletzt eine wirkliche Krone mit eiförmiger Spitze entwickelt.

Borromini greift also, dem Eindruck der Massenbewegung und des Hochdrangs zuliebe, zur Nachahmung der elastischen Ausdehnung und Einziehung eines organischen Körpers, wie wir es beim Ein- und Ausatmen unsrer Lunge fühlen. Systole und Diastole wechseln mit einander ab und bilden, in immer schnellerem Tempo aufsteigend, die Geschosse immer leichter und schlanker, aber auch immer plastischer ins Einzelne gehend und die Füllung zur vollen Durchsichtigkeit verdünnend, bis zum letzten Atemzug im Jubelschrei des Gipfels. Die Mauer wird als bildsame Masse beliebig konvex oder konkav geschwungen, je nach dem es auf ein strotzendes Schwellen und Aufblähen oder auf ein angestrengtes Zusammenraffen und Einziehen ankommt, und die Wiederholung homologer Glieder, wie sie an unserm organischen Leibe in steigender Vervollkommnung auftritt, vollzieht sich jener Hauptbewegung von Innen her entsprechend in massigeren, schwerfälligeren, unvollständig ausgebildeten Gliedern unten, und plastischer durchgebildeten, fertig klaren, verfeinerten Organen oben. Das Körpergefühl ist überall die Quelle der Erfindung, und die letzte Instanz der Gestaltung, also bildnerisches Schaffen, die Grundlage des architektonischen, und die Körperbildnerin Plastik beherrscht die Raumbildnerin so vollständig, dass die Sprache tektonischer Gesetzmäfsigkeit durchweg ganz zurücktritt, ja vergessen wird.

So erst verstehen wir auch das Innere wie das Äussere des berüchtigten Baues von S. Carlo alle quattro fontane (1667). Borromini bildet auch hier den Kirchenraum aus dem Oval, aber so, dass Eingang und Hochaltar, also die Bewegungsrichtung in die längere Axe fällt (wie schon der schmale Bauplatz an der Strassenecke nahe legte). Aber zwischen den festen Gränzpunkten der beiden Axen schwingen sich die verbindenden Kurven an ihrer Mitte nach einwärts, nur an der Queraxe bleiben nahezu halbkreisförmige Kapellenräume, wie Anläufe zu Kreuzarmen stehen, während sich der Anfang des Langhauses gegen den Eingang zuspitzt, sein Ende in flachbogiger Altarnische schliesst. Vor die geschwungenen Wände stellen sich an jedem Wendepunkt der Grundlinie korinthische Säulen auf, die das Gebälk und darüber die in Korbform gehaltenen Scheidbogen der Kapellen tragen. Über deren Scheitel zieht sich ein Gurtgesims, auf dem die ovale reichkassettierte Kuppel mit ihrer breiten, allein das Licht spendenden Laterne sich empor wölbt. Die mannichfachsten Raumformen drängen sich hinter dem Innern und schieben sich ineinander, jeden Winkel des Bauplatzes neben der gradlinigen Parcelle des anstossenden Klosters für die praktischen Erfordernisse des Kirchendienstes auszubeuten. Die Fassade besteht, der innern Bewegung entsprechend, aus einer dreifachen Kurve, die sich in der Mitte nach auswärts, an den Seiten einwärts schwingt. Vor den Wendepunkten dieser Grundlinie stehen wieder Säulen in beiden Stockwerken übereinander und tragen das ebenso ge-

schwungene und nach vorn sich bäumende Konsolengesims, das im Oberbau abbricht, um, von Engeln getragen, vom Volutengiebel zwischen der Balustrade umspannt, ein Medaillon zu fassen, das die aufrechte Ovalform noch einmal wie im Triumph über dem Ganzen erhebt. Die Wandflächen zwischen diesem Aufbau sind in beiden Stockwerken wieder zweigeschossig, nur die oberste konkave Felderreihe bleibt geschlossen; darunter öffnen sich tiefe Nischen für Statuen an den Seiten, während die Mitte einen Pavillon gebiert, der selbst wieder „wie ein Schilderhaus“ mit dunkler Öffnung an Stelle eines Mittelfensters hinter der Balustrade steht. Im Erdgeschoss sitzen oben drei Nischen mit Statuen, in der Mitte S. Carlo von Engelflügeln beschirmt, darunter der Eingang und seitlich zwei ovale Fenster in Kartouchen, wieder wie im Obergeschoss von Säulen mit einwärts und abwärts, oder aufwärts und auswärts schwingendem Gebälk begleitet. „Es ist unmöglich,“ schreibt der Architekt, der dies Wunderwerk gefeiert hat, „all das wirre Detail, all die gezierten Einzelheiten bis hinauf zu der treppenförmigen Spitze der Laterne zu schildern. Zum Überfluss ist dem Ganzen noch seitlich ein übereck stehender Turm angefügt, der in keiner Linie mit der Fassade stimmt, so dass an ihm sich die Profile hart und unkünstlerisch totlaufen.“ Da diese Zutat nur der perspektivischen Wirkung des Baues an der Strassenecke zuliebe (über ihrem dekorativen Wandbrunnen von Fontana) hinzugefügt worden, so erhellt grade aus ihrem Missverständis die Eigenart des Borromini,

bei dem die plastische Absicht mit ihrem Formengedränge und ihren starken Kontrasten von Licht und Schatten stets die Oberhand behält über die malerischen Ausgleichungen und über das Gefühl für Übergänge, das bei andern Zeitgenossen auch in der Baukunst so fortschreitend sich ausgebildet hat. Der Eindruck der Bewegung ist eben nicht ohne Weiteres das Malerische, ebenso wenig wie dies vom stark schattenden Relief als solchem schon gesagt werden darf; aber Beides kann malerisch werden, wenn die Auffassung den Zusammenhang zwischen körperlichen und räumlichen Faktoren als die Hauptsache zu betrachten lernt. (Vgl. das „Motiv der Deckung“ bei Wölfflin.) Vergleichen wir in diesem Sinne die Fassade Borrominis an S. Carlo mit der Leistung des Carlo Rainaldi an S. M. in Campitelli, so leuchtet bei aller Verwandtschaft doch der Unterschied des Standpunktes ein. Die Langseite der Piazza Campitelli bietet sich fast ihrer ganzen Breite nach der ruhigen Anschauung dar, und die schlichten Hausfassaden zur Seite der Kirche leiten zur flächenhaften Auffassung hin. Beim Anblick von S. Carlo alle quattro fontane bestimmt uns immer die schräge Strassenperspektive, die Fassade wirkt als Koulisse oder als vorübergehende Erscheinung, aber nicht als Reliefbild von vorn auf die Mitte gesehen. Ja die Aufnahme von diesem Standpunkt wie der Kupferstich sie bietet,[1]) aus der per-

1) Insignium Romae Templorum Prospectus a Jo. Jacobo de Rubeis Romano . . . Anno 1684, vgl. dagegen die Aufnahme F. O. Schulzes bei Gurlitt.

spektivischen Fluchtlinie herausgerissen, offenbart unerbittlich den Charakter: es ist ein Bravourstück raffinierter Dekoration.

So kann Borromini auch nicht seine besten Gaben verwerten, wenn ihm nur die Gestaltung einer Aussenwand ohne Zusammenhang mit dem ganzen Baukörper und seinem Innenraum zugemutet wird, wie am Collegio di Propaganda Fide (Falda, Teatro I, 9) oder am Oratorio di S. Filippo Neri neben der Chiesa Nuova[1]), mit dem auch wol der Uhrturm am Hause der Padri di S. Filippo Neri an Piazza Monte Giordano zusammenhängt (Falda, Teatro I, 22). Während er drinnen hinter der Kirche S. Maria in Vallicella das Refektorium wieder in ovaler Form mit zahlreichen Nebengelassen vortrefflich in den beengten Überrest des Bauplatzes hineinpasst[2]), schafft er an der Aussenseite mit ein- und ausgeschwungenen Wänden, auf- und abwogenden Giebeln und ebenso konsequent nun auch in Bewegung geratenem Kranzgesimse das Vorbild für den Palastbau, wie er selber an Palazzo Falconieri, selbst im Hofe, noch nicht gewagt hatte, wol aber sein eifrigster in Rom vereinzelt auftretender Nachfolger Gabriele Valvassori im Ausbau des Pal. Doria-Pamfili am Korso, dessen Hauptflügel am Platz des Collegio Romano am ehesten noch auf Borrominis eigene Rechnung gehört (bei Falda, I, 18 schon 1665 vgl. I, 27). — Auf den Vorübergehenden üben diese

1) Bei de Rossi a. a. O.

2) Letarouilly, Édifices de Rome moderne, I, 109.

geschwungenen Mauerflächen einen eigentümlichen Eindruck. Werden schon auf den ersten Blick ,,die homogenen Bauglieder, z. B. alle Fenstergiebel, alle Kapitelle desselben Ranges, dem Beschauer unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten vorgeführt, sieht er also gleichartige Formen gleichzeitig unter verschiedenem Winkel" (Burckhardt), so wirken schon viele Anweisungen auf die dritte Dimension mit ihrem Anreiz zum Vollzug in der Vorstellung, wie wir ihn sonst beim Verfolg der Ortsbewegung erleben. Gehen wir nun wirklich, oder kommen an, ohne einen ruhigen Standpunkt zu finden, wo in der Überschau des Ganzen seine klare Gesetzmäfsigkeit im Beharren erfasst werden könnte, so entsteht für das Auge ein äusserst lebhafter Bewegungseindruck, den die Einbildungskraft sofort aufnimmt und mit Erinnerungsbildern der Bewegungsvorstellung verbindet. So ist denn ,,die Wirkung die, dass z. B. Säulen die nach verschiedenen Axen orientiert sind, sich beständig zu wenden und zu drehen scheinen. Man glaubt, ein wilder Taumel habe plötzlich alle Glieder ergriffen" (Wölfflin). Aber es ist wichtig, sich klar zu machen, dass weder die Absicht, noch die Wirkung eine ,,malerische" genannt werden darf. Die beste Probe dafür ist, dass keine Abbildung auf der Fläche den Beschauer befriedigt, der den Anblick des Originalwerkes selber erlebt hat und in der Erinnerung aufbewahrt. Man betrachte nur ein Mal die Fassade von S. Vincenzo ed Anastasio bei Fontana Trevi mit ihren gegen das Portal hin en échelon aufgestellten Säulen von Martino Lunghi dem Jüngern (1650) in dem Stich bei Falda (Lib.

III, 23) oder im Holzschnitt (nach Fr. O. Schulze) bei Gurlitt. Bei der Betonung der Breitenaxe, die sich bei solchen Bauten von selbst ergiebt, also auf dem malerischen Standpunkt ihnen gegenüber, vollzieht sich ausserdem im Eindruck der gewohnten Einzelformen ein bemerkenswerter Wandel. Wo bei der Vorherrschaft der Vertikale nur Empordringen der Kraft zu spüren war, da stellt sich jetzt der Schein des Schweren und Lastenden ein, — eine Gefahr wie sie vorher schon im Innern der Langhausbauten hervorgehoben wurde, die nur durch Kürzung der Fluchtlinien links und rechts vermieden ward. Hier nun will selbst der Giebel sich nicht mehr heben, sondern droht dem eignen Gewichte folgend herabzusinken, so dass eine Brechung, ein Wechsel der Richtung, ein Gewoge als Ausdruck spontanen Lebens zur Woltat wird für das ästhetische Gefühl.

„Das sind die Künste des Borromini", ruft Wölfflin aus; aber auch nur seine. Denn sehen wir uns um, wer in Rom derselben Richtung angehört oder seinem Beispiel folgt, so ist es ausser seinen oberitalienischen Landsleuten Martino Lunghi, dem Jüngeren († 1657) und Carlo Fontana (1634—1714)[1]) oder Gabriele Valvassori kaum Einer von nennenswertem Namen. W i r k l i c h t o n a n g e b e n d wird B o r r o m i n i f ü r d i e B a u k u n s t e r s t a u s s e r-

1) Von ihm ist die Fassade an S. Marcello al Corso 1683, wo die Voluten schon durch Palmzweige ersetzt sind. Vgl. auch seinen früheren Bau S. Biagio e B. Rita alla Scala d'Araceli bei Falda I, 11 (also vor 1665).

halb Roms, besonders in seiner Rückwirkung auf die lombardische Heimat und Alles, was jenseits der Alpen auf diesem Wege den Barock empfängt. Rom selbst war noch immer viel zu monumental gesonnen, und die nächste Zukunft gehörte nicht dem bildnerischen Drang, der Borrominis beste Kraft beseelte, oder dem plastischen Schwulst, zu dem seine Nachfolger ihn übertrieben, sondern, wenn nicht alle Zeichen trügen, — einer andern Richtung, in der Bernini grade seine glänzendsten Gaben bewährte, während sein Nebenbuhler, verzweifelt gegen ihn aufzukommen, durch Selbstmord vom Schauplatz Roms verschwand.

Wem es aber darauf ankommt, die Richtung des Zeitgeschmackes und seinen fortschreitenden Umschwung zunächst in Rom allein zu verfolgen, der muss auch mit vorurteilsfreiem Auge die Dekoration der Innenräume prüfen, wo die Raumgestalterin Architektur sich aufs Innigste mit den Schwestern, der Plastik und der Malerei, verbündet und eine Einheit zu erreichen trachtet, deren Charakter sich deutlich verändert, sobald hier die Eine, dort die Andre dieser Genossinnen das Übergewicht über die rein architektonische Schöpfung erlangt.

Die plastischen Grundgedanken, denen Michelangelo die Baukunst dienstbar gemacht hatte, indem er den ganzen Bau gleichsam als organischen Körper aus bildsamer Masse herausmodellierte, oder doch im Wachstum daraus hervor darzustellen suchte, sie

vertrugen sich wenig mit einer sorgfältigen Kleinarbeit, die schon die letzten Meister der Hochrenaissance um so mehr abzustreifen gesucht hatten, je besser sie die monumentale Grofsheit der Römerkunst zu verstehen gelernt. Selbst die Säulen und Pfeiler, die Nischen und Wandfelder, die Gebälke und Giebel mussten bei dieser Auffassung ihre Selbständigkeit verlieren und in viel bestimmterem Sinne als Glieder in den organischen Zusammenhang des Ganzen eingehen. Und in dem angestrengten Ringen und Streben, in dem energischen Ausdruck eines Affektes, ja eines gegensätzlichen Fortschrittes von Unten nach Oben, mussten die Einzelformen ihr eignes Wesen um dieses Mächtigeren willen zeitweilig sogar verläugnen oder, in eine Zwangslage gebannt, das Gegenteil ihres ursprünglichen Charakters bedeuten. So treten die Säulenstämme unter das Joch und werden in die Wand eingeschachtelt wie Gefangene, so klemmen sich die Nischen in die Mauer und drängen gequetscht empor bis sie an Querlagen sich stossen. Diese neue Formensprache, die überall ein hochgesteigertes Innenleben verkündet, wie die plastischen Gestalten des gewaltigen Bildners selbst, bedarf nun, nachdem sie durchgedrungen ist und als Gemeinsames wiederholt wird, auch im kleineren Gebilde schon einer intimeren Befriedigung des subjektiven Formgefühles, als die Antike sie je versucht hat, und nähert sich immer bewusster der Gebärdensprache und dem Mienenspiel des besonderen Sinnes, d. h. der mimischen Beweglichkeit und variablen Natur eines psychologischen Vor-

gangs, der im Grunde nur successiv erfasst wird, als Evolution, und seinem eigentlichen Wesen nach transitorisch bleibt. Statt der ruhigen Beharrung und klaren Harmonie tritt die lebendige Bewegung ein und die vorwärtsdrängende Dissonanz.

Diese Richtung vervielfältigte sich, wenn statt des Hochdrangs allein, der nur im Centralbau den ganzen Körper einheitlich durchdringen kann, nun die Tiefenentfaltung hinzutrat, die durch Anfügung eines Langhauses an den Kuppelraum gefordert ward. Die fortlaufende Reihe der Pfeilerarkaden mit Gebälk und Attika darüber drängt freilich hüben wie drüben in lauter Vertikalen nach Oben, findet aber im Tonnengewölbe nicht allein die Verbindung und Ausgleichung der Langseiten mit der wachsenden Wucht ihrer Massen, sondern empfängt darin auch eine entschiedene Betonung der durchgehenden Bewegungsaxe, der Richtung in die Tiefe, und gewinnt so erst die Beziehung auf das weitere Ziel in Kuppelraum und Altarhaus, die zur Herstellung einer geschlossenen Einheit auch mit diesen Teilen des Baues treibt. Diese Einheit aber kann nur an der Leitungsbahn der Bewegungsaxe des menschlichen Körpers und an der Hand der vorwärts gerichteten Blicke geschaffen werden; d. h. im Anschluss an Ortsbewegung und Blickbewegung erlangt auch die Perspektive ihre Macht. Sie äussert sich schon in der Lichtführung, im Fortschritt der Intensitätsgrade, die wir in der Beleuchtung des Gesù und aller folgenden Kirchenbauten wie S. Andrea della Valle, S. Pietro, S. Ignazio, S. Maria in Campitelli beobachtet

haben. Aber auch die rein formale Gestaltung ergiebt unter dem Einfluss dieser Blickbahn in die Tiefe eine andre Wirkung, als jede Abteilung, nur im Sinne des Hochdrangs betrachtet, ursprünglich als gewollten Charakter ausprägt. Die Längsrichtung im Verfolg des durchgehenden Gebälks, des Kämpfersimses, der Tonnenwölbung, giebt all diesen Wagerechten eine fühlbare Schwere, die dem Hochdrang der Pilaster, der Hermen, der Arkaden und Fenster widerstrebt. Wird jeder Abschnitt dieses Aufbaues aber durch Sonderung verselbständigt, durch Verkröpfung des Gebälks über den Hauptträgern die Fluchtlinie unterbrochen, so bedeutet das eine Auflockerung des strengen Zusammenhangs, der Geschlossenheit des Raumgebildes aus einer einheitlichen Masse. Und so entsteht für den perspektivischen Anblick, der diese Raumeinheit wesentlich aufrecht erhalten soll, eine andre Wirkung, die der Plastiker zunächst garnicht will: die Zusammenschiebung der Formen hintereinander, so dass die ferneren in immer stärkerer Verkürzung erscheinen. Grade die Verkröpfungen decken sich zuerst, und die Formenfülle, die sich im Hochdrang nach Oben wirft, bietet sich dem Auge des Betrachters bei ruhigem Stillstehen neben bestimmten Formen als eine wulstige unverständliche Masse, im Vorübergehen aber als ein fortlaufendes Geschiebe, aus dem organische Gebilde hervorwachsen um wieder zurückzuschwinden, ein Werden und Vergehen also, das — über der gewöhnlichen Blickhöhe sich vollziehend — chaotisch bleibt. Je einheitlicher der Raum als ein

plastisches Geschöpf gestaltet ist, desto schlimmer werden diese Folgeerscheinungen: der Verzicht auf geometrische Klarheit und unverrückbares Auseinanderhalten der kubischen Verhältnisse raubt unserm Raumgefühl seinen Halt, die notwendige Voraussetzung ästhetischen Genusses.

Diese Einheit plastischer Gliederung wurde jenseits der Gebälkhöhe sowie der vermittelnden Attika dann gewöhnlich durch die Fortführung der nämlichen Organisation an der flachen Decke oder am Deckengewölbe erreicht. Die senkrechten Graden der Pilasterordnung und Rundbogenarkaden dazwischen entsenden ihre charakteristischen Vertreter hinauf, und es entstehen schematisch zunächst und deshalb unbefriedigend im organischen Sinne die Gurtbänder als Verbindung der Vertikalen und die kreisförmigen oder elliptischen Rahmungen dazwischen. Verschränkung der rechtwinkligen Bestandteile und der Kreissegmente führt zu den gebrochenen Rahmen und Kartouchen. Aber eine Befriedigung des plastischen Sinnes tritt auch hier erst ein, wenn der Schein des Wachstums eines Elementes aus dem andern gewonnen wird. Gleichzeitig aber regt sich das Bedürfnis, auch den Hochdrang dieses Wachstums auszuprägen. So wurzelt die Rahmenform fester auf Gebälk oder Attika und Gesimsrand, und umspannt die ganze Breite der zugehörigen Glieder des Joches, um nach Oben gegen den Höhepunkt des Tonnengewölbes oder gegen die Mittelaxe der Deckenlage sich zuzugipfeln, wie eine Baumkrone nach Oben sich verjüngt oder ein mächtiges Blatt

nach dem einen Ende sich zuspitzt. Soweit mochte auch die strenge Architektur unter der Führung eines Giacomo della Porta gedeihen.

Nun aber regt sich unter den oberitalienischen Meistern, die dann die Oberhand gewinnen, die alte Vorliebe der Renaissance für die Selbständigkeit der Glieder, und das Idealgebilde der freien Säule wagt sich immer häufiger wieder hervor. Mit ihr kehrt die Heiterkeit genuesischer Paläste, der Formenreichtum der Nachbarprovinzen nach Rom zurück, und eine neue Auflockerung der Baumasse wird die unvermeidliche Folge auch im Innenraum. Der Säule, dem plastisch selbständigsten Geschöpf der Baukunst, schliessen sich in den höheren Regionen, in den Zwickeln der Arkaden, auf den Simsen und neben den Kartouchen nun Figuren nach dem Ebenbilde des Menschen an, und ersetzen wol gar die Volute, dies charakteristische Gebilde des eigentlichen Barock. Sie werden zu lebendigen Trägern frei schwebender Guirlanden, die in reizvollen Bewegungslinien die Vermittlung zwischen den Wänden herstellen und dem Auge die angenehmsten Blickbahnen gewähren. Das ist die Kunst des Pietro da Cortona, aus der sich die weiteren Fortschritte samt und sonders, wenn auch in langsamem Fortschritt, erst ergeben. Sehr entscheidend ist auch hier die Unterordnung des Figürlichen unter die Forderungen der Komposition des Ganzen: wie die Säulen und Nischen in allen Grössen verwertet werden, so wechseln auch die menschenähnlichen Gestalten ihren Mafsstab zwischen dem Kolossalen und dem Win-

zigen, besonders langgestreckte Engelburschen und zwerghafte Kinder wohnen bald so friedlich bei einander wie Michelangelos Moses zwischen den beiden Frauen am Grabmal Julius' II.

Je mehr der daseinsfröhliche Sinn der Renaissance, die Weltfreude nach dem ernsten Druck wieder durchbricht, desto mehr vermenschlicht sich der Mafsstab, desto mehr besinnt sich auch die Bildnerei wieder auf ihr eignes humanes Wesen; aber die Beispiele, wo sie selbständig auftritt, sind noch sehr selten. Fast überall steht sie im Dienst der Architektur und wird so zur Dekoration, d. h. Bestandteil eines grösseren Ganzen: der geschmückten Wand aussen, oder des Innenraums.

Solange noch in diesem Ganzen das Prinzip der plastischen Gestaltung, das wir als Seele des eigentlichen Barockstils betrachten, die Herrschaft behält und damit die Vertikale dominiert, ergiebt sich auch für den Figurenschmuck eine natürliche Abstufung, wie in der Wiederholung homologer Glieder in immer vollkommnerer und verfeinerterer Form von Unten nach Oben, oder von den Seiten nach der Mitte zu. Sowie aber die Verselbständigung der Teile zu vielgliedriger Harmonie nach dem Sinne der Renaissance zurückkehrt, entsteht natürlich ein Konflikt in der Verteilung der Werte. Und so erklärt sich „das Missverhältnis der Dekorationsweisen zu einander", das Jakob Burckhardt als Hauptübel bezeichnet, — wie für die Architekturformen, so für die plastische Dekoration zunächst.

Ein weiterer Schritt zur Ausgleichung ergiebt

sich dann durch die Verwendung eines bequemern, schnellfertigeren und billigeren Materials, das diese Gestaltenfreude eher befriedigt als Marmor und Bronze: der Stuckmasse. Damit tritt zunächst allerdings ein grelleres Weifs und stralendes Gold an die Stelle; das stärkere Hervortreten der figürlichen Bestandteile aus den dunkleren Tönen des Baumateriales und der sonstigen Wandbekleidung stört wieder empfindlicher. Es verletzt das Auge ein neues Missverhältnis auf dem Gebiet der farbigen Dekoration, das in seinen schreienden Kontrasten den Mangel an aller Vermittlung nicht selten so stark bemerkbar macht, dass der Sinn fürs Malerische völlig zu fehlen scheint. Und doch sollte man meinen, das Auftreten eines Malers wie Pietro da Cortona müsse für die Ausgleichung der heterogenen Bestandteile von besonderem Einfluss gewesen sein, besonders wo er nicht die Ansschmückung allein, sondern die Raumgestaltung selber mit übernahm. Seine Malereien im Palazzo Barberini, in denen die gemalten Nachahmungen von Stuckornamenten eine Rolle spielen, seine Ausstattung der Chiesa nuova (S. M. in Vallicella) mit voll ausgebildeten Stuckfiguren, Kartouchen und Übergangsgebilden aller Art, seine festliche Bereicherung des Innern von S. Carlo al Corso, und die einheitliche Durchführung von S. Luca e Martina beim Forum haben unstreitig zur Förderung des malerischen Gefühles in Rom beigetragen. Aber es ist unläugbar, dass auch bei ihm das Gemeinsame zwischen den drei Künsten, die in seiner Deckendekoration zusammen wirken, vorwiegend im Pla-

stischen gesucht wird. Der Schwung der Körper und Linien, die Ersetzung aller Graden durch Kurven, besonders durch geschweifte Diagonalbewegungen und Gliederverschlingungen sind die Grundzüge seines Verfahrens. Nirgends wird das Vortreten starker Lichter vor dunkeln Schatten geopfert oder gemildert. Im Gegenteil, die Vervielfältigung der Formlagen im Widerspruch mit der Natur, ganz nach Analogie der Häufung tektonischer Glieder, wie Dreiviertelsäule, Pilaster nebst begleitenden Halbpilastern u. dgl. verdankt wol ihm die Einführung in diese plastische Dekoration und damit auch in die Malerei, besonders auch der Franzosen, die sich seinem Vorbild am eifrigsten angeschlossen.

Aber das Hauptmaterial, das jetzt zur Gestaltung der tektonischen wie der figürlichen Gebilde verwandt wird, die Stuckmasse, gestattet selbst ja verschiedene Grade der Mischung, eine Abstufung, wie von den härtesten Teilen des Knochengerüstes zur Weichheit des Fleisches, ja zur mannichfaltigen Textur der schwereren und der leichteren Stoffe; selbst zu Blumengehängen und flatternden Bändern wird sie verwertet, und eignet sich deshalb vor Allem, die Übergänge zwischen dem Körperhaften und der Fläche herzustellen, d. h. von der dreidimensionalen Form allmählich in die zweidimensionale Anschauung überzugleiten. Die Ausbeutung dieser Vorteile für die bildmäfsige Ausgleichung plastischer Formen im Innenraum wäre gewiss schon zeitiger zur Klarheit über sich selbst gelangt, wäre nicht in Francesco Borromini noch einmal ein unläugbar genialer, wenn

auch manchmal verzweifelter Vorkämpfer des plastischen Prinzips dazwischen getreten.

Bei Borromini werden alle Bauglieder zu dekorativen Hülfsmitteln für seine Absicht auf den Schein organischer Gestaltung. Er verwendet nicht allein die überlieferten Ordnungen willkürlich zu diesem Zweck, den Eindruck lebendiger Bewegung zu erzielen, sondern erfindet neue Einzelheiten, die ausdrücklicher noch dazu dienen sollen. Diese Stellung Borrominis als Beweger des bildsamen Stoffes drängt sich uns in jeder Linie, in jedem Schattenschlag seiner Raumgebilde wie S. Ivo della Sapienza und S. Carlo alle quattro Fontane entgegen; aber sie wird auch durch alle seine Altaranlagen und dekorativen Aufbauten bezeugt. Hier ist es, wo das Tabernakel von S. Peter, das Bernini 1633 geschaffen, während der nächsten Jahrzehnte seine fast schon exotischen Früchte trägt. Der Aufbau des Hochaltares besonders wird zum Gegenstück im Innern für die Fassade, und von selbst ergiebt sich bei dieser Perspektive die Ähnlichkeit mit Theaterbau und Theaterdekoration, die der Theoretiker dieses Zweiges, der Jesuitenpater Pozzo, ganz ruhig eingesteht, und ohne die wir die folgende Entwicklung des Stiles durch die Bibbiena hin und über Guarini hinaus garnicht zu erklären vermöchten. Es war dann die Deckenmalerei eines Genuesen wie Gaulli im Gesù, und des Pozzo selbst in S. Ignazio, die den Kirchenräumen wieder zur Einheit half, freilich in prunkvollem Reichtum und auf völlig malerischer Grundlage.

Wenn Borromini im zweiten Hof des Palazzo Spada seine perspektivischen Kenntnisse an einem Säulengang dazu verwertet, dem Besucher eine gröſsere Tiefe vorzuspiegeln als wirklich vorhanden ist, und deshalb von vollrunder Ausführung der Bauformen zur Reliefprojektion auf die Fläche übergeht, nach hinten auch den Fuſsboden ansteigen lässt und alle Verhältnisse um ein Drittel verkürzt[1]), — so tut er im Grunde damit nichts Anderes, als was er in Mailand schon von Bramante am Chor von S. Satiro gesehen hatte. Aber sein Kunststück im Palazzo Spada blieb ein harmloser Scherz an unverfänglicher Stelle gegen das Bravourstück, das Bernini mit dem ganzen Platz von S. Peter zu veranstalten wagte. Ins Gebiet der Innendekoration leitet jedenfalls eben deshalb die Prunktreppe des Vatikanischen Palastes über, ein andres Wunderwerk Berninis, die berühmte Scala regia. Auf einem ungünstigen Raumstreifen, dessen Grundlinien nach hinten leise zusammenfliehen, benutzt er die scheinbare Verlängerung der Wände, stellt koulissenartig Säulen davor, um den Eindruck der Raumtiefe erst recht zu verstärken, und verringert alle Verhältnisse wie in den Theaterstrassen nach hinten zu. Das Tonnengewölbe steigt zwischen dem graden Gebälk der Säulen mit reicher Kassettengliederung und regelmäſsig wiederkehrenden Gurtbändern an, in der Mitte seines Laufes von einem Podest mit hellem Seitenlicht unterbrochen, wo die

1) C. Fontana, Il tempio Vaticano, p. 239. Letarouilly, Tafel 243. Grundriss.

Säulen eng aneinanderrücken wie am Anfang. Hier an der Stirnseite, wo als Grundmotiv des Ganzen das Bramantefenster der Sala regia erscheint, d. h. ein Rundbogen in der Mitte auf dem graden Gebälk der eingestellten Säulen, — halten schwebende Engel das Wappen des Papstes und stossen in die Posaune, während auf dem vorbereitenden Podest, zu dem der staunende Besucher auf wenigen sanften Stufen emporgleitet, dem grossen Fenster gegenüber, zur Rechten der Kaiser Konstantin zu Ross denselben Affekt versinnlicht, nämlich bei der stralenden Erscheinung des Kreuzes, die ihn überrascht. Das Ross fufst mit den Hinterbeinen auf einem Sockel, hebt aber, sich bäumend, die vorderen hoch in die Luft; der sichere Reiter wirft sich ebenso zurück und begleitet mit staunender Gebärde den Aufblick zur Höhe, — wohin? fragen wir vor dem Vorhang, der hinter dem malerischen Reiterbild als Folie die Wand verhüllt, und wären zufrieden, von dieser Draperie nur hinauf geleitet zu werden zum Licht, das wirkungsvoll genug durch die Scheiben fällt, oder zu den Wolken am Himmel draussen, die es verbergen; aber da stösst unser Auge noch auf eine weitere Vorkehrung, die nur auf den abziehenden Gast wirken kann, dem man mit Fackelschein heimleuchtet: ein grosses vergoldetes Kreuz in der Ecke des Fensters oben, die sich dem Kommenden verbirgt. So reichen sich in dieser Zeit das krasse Wirklichkeitsbedürfnis und die naive Theaterillusion die Hände selbst an der Schwelle des apostolischen Palastes, und die Vision des Konstantin für den Ankömmling mischt sich für den

Scheidenden, wenn er an jenem Zeichen droben achtlos vorübereilen sollte, mit einem Anklang an die Vertreibung Heliodors.

Bei solchen Tendenzen lässt sich von vornherein vermuten, dass die innere Umgestaltung einer Kirche aus den Tagen der Frührenaissance, wie S. Maria del Popolo, mit ihren bescheidenen Höhenmafsen und der Gedrungenheit aller Formen, nur völlig missglücken konnte. Die Lieblingskirche Sixtus' IV. hat dadurch nur die Einheit ihres ursprünglichen Charakters eingebüsst und ist durch alle Erleichterung und Erhellung des Obergadens, durch allen Goldglanz am Hochaltar und flatternde Engel überall doch kein bezaubernder Tempel nach dem Herzen Alexanders VII. geworden. Aber unverkennbar ist das Verlangen nach mehr Licht, nach Aufhebung des Drückenden und Beklemmenden, nach freundlichen Eindrücken ringsum. Einzelne Heiligtümer in besonderm Raume weifs Bernini freilich mit Meisterhand auf die raffinierte Wirkung für den Augenschein zu berechnen. In den Kapellen von S. Domenico e Sisto ebenso wie S. M. della Vittoria ordnet er für seine Skulpturen eine Art Rundhalle an, indem er die Rückwand nischenartig zurücktreten und vorn eine Säulenreihe konvex sich vorschieben lässt. Fällt nun wie hier durch ein eignes Fenster das Licht aus möglichster Nähe auf das Bildwerk, wol gar durch farbige Glasscheiben, die unserm Auge verborgen sind, auf die vergoldeten Stralen oder die glattpolierten Marmorflächen, die selbst in besondern Farben gewählt sind, so entsteht wieder jene selt-

sam gemischte Wirkung, die damals aufgeboten werden musste, um des Herzens Härtigkeit zur gläubigen Andacht fortzureissen. In die visionäre Erscheinung selbst, die hier gewollt wird, muss sich ein möglichst sinnfälliges Quantum stofflicher Leibhaftigkeit hinein retten, wenn sie den Künstler wie seine Gemeinde befriedigen soll. Und in solchem farbigen Helldunkel offenbart sich das Geheimnis der Klosterzelle: auf einer Wolkenmasse, wie auf schwellenden Kissen liegt hier eine Nonne; „in hysterischer Ohnmacht," sagt Burckhardt, „mit gebrochenem Blick streckt sie ihre Glieder von sich, während ein lüsterner Engel mit dem Pfeil, dem Sinnbild göttlicher Liebe, auf sie zielt," — das ist die Verzückung der heiligen Teresa.

Das letzte und handgreiflichste Dekorationsstück Berninis ist dann seine Cattedra di S. Pietro. Dieser ideale Tron des Apostelfürsten, auf den seine neu erwählten Nachfolger erhoben werden, ist ein riesenhafter Aufbau aus kostbarem Stein und vergoldeter Bronze, aus tektonischen und menschlichen Gebilden, die allesamt phantastisch unter dem ovalen Mittelfenster der Chortribuna zusammengreifen, durch deren gemalte Scheiben die Abendsonne stralend zwischen goldgelben Wolken die Taube des heiligen Geistes über dem Haupt des Gekrönten erscheinen lässt. Auf einem Steinsockel stehen die gigantischen Bronzegestalten der vier Kirchenväter in ihren flutenden Pontifikalgewändern und halten an geschwungenem Volutengestell den ebenso gewaltigen Tronstul, hinter dessen Lehne mit jubelnden, Papstkrone und Schlüssel

tragenden Engelkindern, mit Wolkengeschiebe und Sonnenstralen aus verschiedenem Material, die Überleitung zwischen Freigruppe und Reliefwand mit dem Ausblick in das Glasgemälde dazwischen vermittelt wird. Es giebt kein Beispiel, in dem die Verwandlung des künstlerischen Wollens dieser Zeit so unbezweifelbar versinnlicht wäre wie hier: die letzte abenteuerlichste Steigerung des Hochdrangs, von übermenschlichen Erdensöhnen selbst vollzogen, aber im Taumel der rauschenden Bewegung, die doch Beharrung in Ewigkeit bedeuten will, hinüberjauchzend in die Weite des Alls da draufsen, durch Wolken zum Licht, zum Urquell alles Lebens empor. — Das mochte den Zeitgenossen wie eine höchste Verwirklichung des Gedankens erscheinen, den man als Seele im ganzen Schaffen Michelangelos zu ahnen gelernt, denn die eigenste Zutat in diesem Motive, den innersten Hohn dieser Stulfeier konnten sie nicht durchschauen, wie niemand den Balken im eignen Auge sieht. Statt der siegreich schwebenden Kuppel über den vier Kreuzarmen droben wird hier von den athletischen Säulen der Kirche ein totes Koloss, aus Tronsitz und Sedia gestatoria zusammengewachsen, emporgeschwenkt und hoch gehalten, als wären die Kirchenväter verkappte Sesselträger des Papstes und Matadoren der Arena zugleich, und weil dies pomphafte Stück Möbel, das ihren Triumph ausmacht, doch nur ein schwerfälliger Klotz ist, und mögen sich noch so viel Stulanbeter vor ihm beugen, so bleibt nichts Anderes als einleuchtender Höhepunkt übrig, denn die Zuflucht zum heiligen Geiste,

wenn seine Stralen nur gnädig kommen wollen und die liebe Sonne, die auf Gerechte und Ungerechte herniederscheint, soviel helfen mag, wie man sie braucht.

Bernini ,,bedarf auch des irrationalen Elementes", wo er während seiner späteren Zeit die Ausschmückung freier Plätze mit Brunnen und Bildwerken unternimmt. In der grofsen Brunnengruppe der Piazza Navona ist dies „der mit unsäglicher Schlauheit arrangierte Naturfels", aus dessen Höhlung die wilden Tiere hervorschauen, während vorn die Flussgötter lagern. Durch diese Beigabe wird das Thema selbst viel geographischer gefasst, d. h. die charakteristische Umgebung der Flüsse selbst hineingezogen, nämlich so wie beim Maler, — ich erinnere nur an Rubens. Damit aber verschiebt sich auch die Voraussetzung, die man als selbstverständlich aussprechen zu dürfen glaubt, Bernini ,,strebe hier nach dem Ausdruck elementarer Naturgewalten im Sinne Michelangelos, allein er könne statt eines blofsen gewaltigen Seins auch hier sein Pathos nicht unterdrücken". Diese Flussgötter am Brunnen sollen und wollen überhaupt keine Selbständigkeit beanspruchen, die sich von Innen für sich allein erklärt; sie sind hier in ihre zugehörige Umgebung zwischen die Tiere, die Pflanzen ihres Landes gesetzt, dessen Geschichte somit auf sie zurückwirkt, und das flüssige Element zu ihren Füfsen, wie der Fels in ihrem Rücken stellen vollends den Zusammenhang her. Ja, die Oberfläche des Nackten ist sehr beachtenswerter Weise hier nicht blank poliert, sondern mit dem porösen Gestein daneben

in Einklang gebracht. Am Sockel des Obelisken entfalten sich Bilder je nach seinen Seiten, und der „Naturfels", auf dem er ruht, ist eben deshalb nicht tektonisch, nicht plastisch, sondern dekorativ nach denselben malerischen Grundsätzen behandelt wie Draperie, d. h. in zusammenhängendem Fluss der Linien und Flächen, mit absichtlicher Vermeidung aller stereometrischen Regelmäfsigkeit oder krystallinischen Gesetzes. Und an malerischer Wirkung ist das Ganze jedenfalls den Quattro Fontane wie dem Moses, der die Acqua Felice aus dem Grottenfels der Nische schlägt, weit überlegen.

Vom malerischen Standpunkt erklärt sich auch die Form des Brunnens auf Piazza di Spagna mit der Barcaccia, die vor der spanischen Treppe schon vorhanden war. Der Breite des Platzes zuliebe dehnt sich das Ganze, ohne höheren Aufbau, vielmehr mit dem Hinweis auf die Seiten, während das Becken sogar als Bassin in den Boden verlegt ist. Auch hier also ein Symptom des innern Umschwungs künstlerischer Prinzipien, die Wendung zur zweiten Dimension, zu der sich schon Maderna gelegentlich, wenn auch in strengern Formen, bereit fand. Die Durchführung der malerischen Tendenz ist auch für Berninis Entwicklung um so bedeutsamer, je verständnisvoller er selbst dem früheren Ideal, dem Hochdrang auch des feuchten Elementes gehuldigt hatte. Wie Madernas Springbrunnen auf dem Platz vor S. Peter die glücklichste tektonische Lösung in der balusterartigen Pilzform gegeben, die doch immer noch keine einheitliche Verbindung der Naturkraft

des Wassers mit dem künstlerischen Motiv der Gestaltung als solchem darbot, hat Bernini mit seinem Tritonen auf Piazza Barberini die lebendige Verschmelzung des plastischen Gebildes mit dem vollen Stral des Springquells vollzogen. Bei der drastischen Art, wie die Muschelschale sich ausgreifend vom Boden hebt, ein abenteuerliches Gewächs, stofflich den Tropfgesteinen im Schofs der Erde verwandt, und doch den Schaltieren auf dem Grund des Meeres durch den organischen Trieb seiner Gestaltung vergleichbar, der als Willensregung überall seinen Nerv hervorreckt; — wie in ihrer Mitte dann das Getier sich regt und zusammenschliesst, um als lebendigen Träger seines dumpfen Dranges den Triton selbst zu entsenden, der wieder mit eifrigem Bemühen ein Muschelrohr an den Mund setzt, um den Schwall der Flut wie den Luftstrom seines Odems hervorzutreiben, so dass der Schall seiner Tuba sich ins brausende Gedröhn der Wasserader verwandelt, — bei so sinnfälliger Sprache des durchgehenden Gefühls kann wol kein Zweifel bleiben, dass für den Künstler und seine Zeitgenossen das Aufspringen des Wassers noch mindestens ebenso Hauptsache bleibt, wie das Niederrauschen und Überfliessen in breiter Masse schon als willkommener Erfolg begrüfst wird. Die malerische Wirkung des letzteren löst aber bereits unläugbar malerische Empfindung auch des Plastikers aus; und die Vermittlung aller Formen mit einander und mit dem aesthetischen Raum, der das Ganze schon als bewegliches Medium des auf und ab strömenden Wassers und als Atmosphäre

zerstäubter Silbertropfen umgiebt, beweist, wie stark sie zur malerischen Absicht geworden[1]).

Bald erfasst der malerische Sinn auch dies Motiv der Entfaltung im Nebeneinder für sich allein und ordnet, wie an Wänden herabfallend, so auf eigens dazu aufgehäuftes Felsgestein die vielgeteilte, hin und wieder springende Kaskade, deren Wesen eben in der Zerlegung der Vollkraft in lauter einzelne Streifen, Spiralen, Spritzwässerlein und schäumenden Gischt besteht und stets in die Breite sich auseinander legt. Darin malt sich wieder, wie einst im Hochdrange des vollen Strales, nun die veränderte Sinnesart der Zeit, wie ihr Geschmack so auch ihr innerstes Wesen.

„Schönheit ist Kraft" verlangten die kraftvollen Charaktere zur Geltendmachung und zum Genügen ihrer selbst; sie liebten Trommelschall und Drommetenklang wie das Rauschen der Elemente zur Bekräftigung ihrer eignen Willensenergie, wie als Echo ihres würdevollen Auftretens. — „Schönheit ist Kraft" betet auch ein schwächeres Geschlecht; wer sie selber nicht mehr besitzt, liebt sie desto schwärmerischer an Andern und geniefst sie mit Freuden an Seinesgleichen. Aber die Lust an Allem „was sauset und was brauset" geht auch vorüber; das Ohr fühlt sich beleidigt, die Stimme, die mildere, wird vom Geräusch zu sehr übertönt, wo das Auge

1) Sehr beachtenswert für die Auffassung der Muschel ist auch das dekorativ überhaupt lehrreiche Titelblatt von Falda, Lib. I, 2 (1665. Vedute delle Fabriche Piazze u. s. w.).

noch lange am sprudelnden Leben sich freut und die malerischen Reize sich gefallen lässt. Bald müssen sie stiller werden, die fröhlichen Kaskaden, und wenn sie erst überzierlich tänzeln, charakterlos hüpfen oder schleichen lernen, wie man ihnen aufspielt, wenn auch sie nur tändeln dürfen wie alle Welt, dann ist die Entwicklung des Barock in allen seinen Phasen vorüber, und ein neuer Name zur Bezeichnung des Stiles am Platz.

Schon dem römischen Kunstleben des siebzehnten Jahrhunderts würden einige seiner bedeutsamen Züge fehlen, wenn die Charakterköpfe französischer Künstler nicht hervorträten, wie ihnen gebührt. Für unsere Zwecke, denen eine ausführliche Geschichte des glanzvollen Umschwungs fern liegt, bedarf es nur einer leichten Erinnerung an zwei oder drei Namen, die für die Entwicklung des Stiles in Rom selbst unentbehrlich scheinen: ich meine in erster Linie Nicolas Poussin (1594—1665).

Poussin ist daheim in erster Linie der Historienmaler, den man — auch ohne sich recht zu erwärmen — als französischen Klassiker ehrfurchtsvoll bewundert. In Rom liegt seine Bedeutung, wenn irgendwo, auf einem ganz andern Gebiete: es ist der Landschaftsmaler, der für den Umschwung der Stilprinzipien in Betracht kommt. Durch die selbständige Pflege dieses Zweiges trug er wesentlich dazu bei, dass die Errungenschaften der Carracci im

Anschluss an Tizian und die guten Eigenschaften Domenichinos nicht wieder verloren giengen, seitdem der plastische Drang nach nackten Gestalten, nach übermenschlichen Figuren allein, eine Zeit lang diese Erweiterung des malerischen Blickes wieder preiszugeben gesonnen war. Es ist bezeichnend, wie Poussins Begabung grade da einsetzt, wo das Verständnis am ehesten in der römischen Welt eine Anknüpfung finden mochte: bei der Architektonik der Landschaft.

Die Überleitung der Massen und Linien aus dem festgegründeten, gesetzmäfsig aufgebauten Vordergrund in die Ferne, die klare Disposition der Raumwerte, von voller plastischer Bestimmtheit vorn bis an die Gränze seines Hintergrundes, der sich nirgends noch ins Endlose verliert, das ist Poussins Stärke, und steht natürlich in Zusammenhang mit dem Anteil des berechnenden Verstandes in seinem Schaffen sonst. Aber so wenig er ohne biblische oder mythologische Figuren eine Landschaft für sich allein zu bieten unternimmt, so sicher sind diese Menschenkinder doch der natürlichen Umgebung eingeordnet, ja immer bewusster schon untergeordnet. Dem Betrachter muss das Gefühl aufgehen, dass diese Felsen und Bäume schon im Einzelnen mehr Gewicht haben als die Personen daneben, dass diese Gegend in ihrer allmählich gewordenen Formation der überlegene Bestandteil ist, der unter mannichfaltigem Wechsel doch dauernder besteht als das vorübergehende Geschöpf, das diesen Naturmächten gegenüber nur wie eine Eintagsfliege er-

scheint. Das ist eine fruchtbare Erweiterung des Gesichtskreises für die Generation der römischen Gönner, die nur Verherrlichung des Menschen und die Steigerung seiner Kraft ins Übermenschliche zu sehen gewohnt war. Es ist zunächst der ästhetische Gegensatz gegen den hochtrabenden Gestaltungsdrang der Barockmeister, den diese Landschaftsmalerei, aus der Villeggiatur gleichsam in die Stadt, einführte. Und in diesem Sinne hat besonders Poussins Schwager und Schüler Gaspard Dughet († 1675) durch seine Malereien in Palästen wie in Kirchen gewirkt. Eine solche Landschaft braucht allerdings noch nicht der Farbe so unbedingt, dass sie ohne die natürliche Buntheit der Dinge ihrem eigentlichen Ziel entsagen müsste: sie will Raumerweiterung schaffen auf den Flächen des geschlossenen Innenraumes, und diese unverkennbar gefühlte Aufgabe hat in Rom ausserordentlich dazu beigetragen, den innern Umschwung zum Bewusstsein zu bringen.

Die Schönheit dieser Welt dann, in ihrer lachenden Farbigkeit und ihrem Sonnenglanz entdeckt erst Claude Lorrain (1600—1682), wie für die römische Kunst und ihre Schutzpatrone, so für die Anhänger der nämlichen Kultur da draussen bis Watteau hin. Der Lothringer, der in Rom erst sich selber gefunden, scheint freilich die Erde nur als Paradies zu sehen, aber ein Land des ungetrübten Glückes, in dem die Menschengeschlechter keineswegs die Hauptsache sind, sondern immer und überall nur die Staffage für Erscheinungen, die in flüchtigstem Erglühen noch als Äusserung des umfassenden Ganzen einen ewigen

Wert in sich bergen, der entzückend uns Allen zu Herzen dringt. Gegen Dughet erweitert er besonders die Tiefe durch einen niedrig gelegten Horizont mit fernem Talgrunde, der im Sonnenduft verschwimmt, oder mit schimmerndem Meeresspiegel, den der Himmel küsst in endloser goldgetränkter Bläue. Welch ein Abstand von dem Ernst und der Strenge des eigentlichen Barock in diesen seligen Gefilden auf der Erde, die dem armseligen Fremdling in Rom mit Gold aufgewogen wurden. Mit wie wenigen Faktoren der Wirklichkeit webt er diesen zauberischen Anblick zusammen, der auch uns Modernen wieder allzubald als kindlich erträumtes Arkadien erscheinen will. Wie stark muss also das Bedürfnis nach solchem Eldorado gewesen sein, das diesem Poeten in seinen Zeitgenossen entgegenkam. Wir müssen uns erinnern, dass Urban VIII. (1623 bis 1644) aus dem Hause Barberini, und die Pamfili, aus denen Innocenz X. (1644—1655) hervorgieng, wie die Rospigliosi mit ihrem Clemens IX. (1667 bis 1669) zu den vornehmsten Gönnern dieses Landschaftsmalers gehörten, der ebenso die Monarchen von Spanien und Frankreich zur Sehnsucht nach der Schäferwelt bekehrte, — um uns klar zu machen, was der Petersplatz mit den Kolonnaden Berninis, die Rückkehr des Sonnenscheins in alle Kirchen Roms bedeuten will. Diese römisch gewordenen Vertreter der französischen Malerei sind einsame Naturen, die, der innern Stimme gehorchend, aus sich hervorbringen, was ihnen allein vertraut war; aber von hier beginnt die Auflösung alles Stofflichen, die Be-

freiung von Körper und Form, von Farbe und Wirklichkeit bis auf die zarteste, verschwebende Erscheinung selbst, die nur der Maler noch fassen kann.

Länger, als ein Menschenalter sonst zu dauern pflegt, hat Giovanni Lorenzo Bernini mit einem künstlerischen Schaffen im Mittelpunkt der Stilentwicklung Roms gestanden. Durch ihn ist die Aufnahme aller Anwartschaften der Hochrenaissance in den Barock und damit auch der innere Umschwung in den leitenden Prinzipien vollzogen, eine Verwandlung, die vorangehen musste, damit sich der römische Stil an den übrigen Mittelpunkten im Kunstleben Italiens Eingang verschaffen und so weiter verbreiten könne. Von dieser Zeit ab beginnt die siegreiche Ausströmung über Florenz und Bologna nach Mailand, nach Genua und nach Venedig, oder südwärts nach Neapel und Sicilien. Die Provinzen alle unterscheiden sich je nach ihrem Charakter bei dieser Verarbeitung des römischen Vorbilds. Die reinste und wichtigste Abzweigung gedeiht in Turin, weil hier noch kein ausgeprägtes Lokalwesen im Wege steht, sondern mit der ganzen Stadt sozusagen von vorn angefangen wird. Eine unverkennbare Rückströmung erst erzeugt in Rom selbst ein letztes Aufflackern des grofsartigen Barockgeistes, bevor sich Alles dem klassischen Ideal der archäologischen Nachahmung unterwirft.

Nach einer so grofsartigen und vielseitigen Tätigkeit, wie die Künstlergeneration unter Führung Berninis sie entfaltet hatte, blieb der Folgezeit nur

übrig, die letzten Aufgaben zu vollziehen, die auf dem Boden der ewigen Stadt noch erwachsen mochten, oder mit den Folgerungen sich abzufinden, die aus der eingeschlagenen Richtung sich ergaben. Fast ein Widerspruch zu der Grundanschauung des strengen Barockstiles stellte sich schon durch die Zutat der Deckenmalereien eines Gaulli im Innenraum des Gesù heraus, und in der noch stärkeren perspektivischen Scheinerweiterung der Raumhöhe durch die Deckenmalerei des Andrea Pozzo in S. Ignazio, nur dass die letztere Kirche als vorgeschritteneres Raumgebilde den Ausgleich mit der malerischen Anschauung besser verträgt als die geschlossenere Gestaltung des Gesù das buntfarbige Wolkenreich des Genuesen.

Die wichtigsten Ereignisse betreffen jedoch die Baugeschichte im Grossen[1]): die Anlage des Hafens der Ripetta durch Alessandro Specchi (1704) im unmittelbaren Anschluss an die vorhandene Fassade von S. Girolamo degli Schiavoni[2]); dann die Erbauung der Spanischen Treppe zur Verbindung der Piazza di Spagna und des Pincio, zwischen S. Trinità de Monti oben und dem Brunnen Berninis vor Via Condotta unten, — jene geniale Leistung, an der die Erfahrungen der Perspektive und die Anwendung malerischer Prinzipien mindestens ebensoviel Anteil haben, wie der monumentale Sinn und

1) Die Erweiterung der Piazza S. Pietro und des Strassenzuges bis zur Engelsbrücke, vgl. bei Carlo Fontana, Il tempio Vaticano 1694, S. 231 ff.

2) Vgl. Letarouilly Tav. 349 mit Falda III, 38 (1667).

die Grossartigkeit aller römischen Verhältnisse, — von Alessandro Specchi und Francesco di Sanctis 1721—1725 vollendet; endlich die imposante Dekoration der Fontana Trevi, die nur Roms Wasserreichtum und Ruinenstätte zugleich so hervorbringen konnten, mit ihrer breitgelagerten Palastfassade als Hinterwand, aus deren Triumphbogen in der Mitte, während er selbst sich als Nische verschliesst, der Siegeszug Neptuns daherbraust, wie über einen Trümmerhaufen von Felsgestein, der dem Durchbruch des Wassers vorangestürzt war, — ein Werk des Niccolò Salvi (1735—62), an dem sich Früchte der ganzen bisherigen Entwicklung zusammenfinden.

Daneben tritt der Kirchenbau zurück, fast völlig soweit es sich um eigene Raumgestaltung handelt, und sonst bis auf einige Ausnahmen. Sehr charakteristisch für den Sinn ist aber das Beispiel, das im Umbau von S. M. degli Angeli durch Vanvitelli (1749) gegeben wird: Michelangelos einheitlicher Raum, der aus dem herrlichsten Thermensaal gebildet war, erscheint nun zu sehr „aus einem Stück" und wird durch Anreihung andrer zum kreuzförmigen Langbau erweitert. Rücksichtsloser konnte man das Ideal der ersten Barockzeit nicht zerstören, um die malerische Tendenz der folgenden zu befriedigen, der ein Durchblick in unabsehbare, scheinbar endlose Raumentfaltung allein entsprach. Aber die Kapellenreihe, die Bildungssphäre um den Hauptraum, die

1) Letarouilly II, 226.

Michelangelo verlangt hatte, wird zugemauert, also geschlossene Fläche gewonnen.

Der Fassadenbau dagegen wird im Zusammenhang mit jenen grossartigen Gesichtspunkten der Platz- und Strassenanlage gehandhabt und arbeitet nun voraussetzungsloser in diesem Sinne denn je zuvor. So entstehen freilich die verschiedenartigsten Konsequenzen der bisherigen Systeme in seltsamer Folge: S. Giovanni in Laterano von Alessandro Galilei 1734, dann S. M. Maggiore von Ferdinando Fuga 1743 und S. Croce in Gerusalemme von Gregorini 1744. Bei Weitem die vorzüglichste Leistung ist die offene Pfeilerhalle, mit der sich die Lateransbasilika nach dem weiten Platz an der Stadtmauer kehrt: in einer einzigen Ordnung nach dem Sinne Palladios aufsteigend, mit durchaus sekundärer Geschossteilung dahinter, die durch die Forderung einer oberen Loggia veranlasst war. In fünf Durchgängen mit gradem Gebälk unten und fünf Bogen darüber, zusammengefasst unter einem gewaltigen Stirnband, tritt hier zu Tage, was für S. Peter zu erringen keinem Früheren gelungen war. Nicht umsonst war Galilei sieben Jahre im Lande des eifrigsten Palladiokultus, in England, und nicht umsonst beim Fassadenbau von S. Giovanni de' Fiorentini, dessen von Michelangelo gefertigten Entwürfe veruntreut worden, auf dieses Meisters Vorarbeiten für S. Lorenzo in seiner Heimat zurückgegangen. — Ferdinando Fuga verstand einem ähnlichen Anspruch bei S. M. Maggiore[1])

1) Letarouilly III, 304, 305, 306.

nicht anders als mit zwei Ordnungen über einander gerecht zu werden, indem er zur Doppelhalle Fontanas an der andern Seite des Laterans seine Zuflucht nahm und sie als offenes Mittelstück zwischen geschlossenen Seitenlagen ausbildete: d. h. er „schuf ein Werk, das durch reiche Abwechslung und durch den Einblick in Loggia und Vestibül malerisch wirkt, aber (selbst abgesehen von den sehr ausgearteten Einzelformen) kleinlich und durch die Seitenbauten gedrückt erscheint". — Die gewundene Fassadenhalle von S. Croce in Gerusalemme von Gregorini vereinigt freilich mit diesen malerischen Absichten vollends das Gegenteil des Monumentalen, die rein dekorative Bravour Borrominis, aber ohne dessen geniale Geisteskraft, und kann deshalb in Rom nur als Zerrbild gelten, während sie im übrigen Italien nun überall Ihresgleichen findet.

Die Breite der Gesamtfassade von S. M. Maggiore und das Kompositionsprinzip, das sich in ihr als reich belebter Schlusswand des Platzes darstellt, ist ein Erbteil aus den Tagen Berninis, das auch im Palastbau dieser Epigonen sich auslebt. Vanvitelli und Salvi mussten eben damals das erste Vorbild selbst, den Palazzo Odescalchi an Piazza SS. Apostoli, von den ursprünglichen dreizehn Axen auf vierundzwanzig erweitern, ein Umbau nach dem Herzen dieser Endlosen, der ebenso durch den Zuwachs der Breitendimension, wie durch den Übergang von ungrader Zahl mit betonter Mittelaxe zur graden Zahl ohne diesen Accent bezeichnend ist. Als Neubau entstand im nämlichen Geschmack der Palazzo della

Consulta auf dem Quirinal von Ferdinando Fuga selbst 1739, also im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Äufsern der Basilica Liberiana. Bei manchen ausserordentlichen Vorzügen seiner Front wird man sich doch schwerlich verhehlen, dass er eigentlich die Fläche fast nur als solche durchdekoriert, ohne noch eine Steigerung in der Plastik des Baukörpers selbst zu versuchen. So ist auch der Hof, der keinen weiten Spielraum nach der Tiefe gestattet, als Ersatz dafür ein Meisterstück perspektivischer Kunst für den Einblick des Besuchers, aber eben eine beabsichtigte Täuschung wie im Theater.[1])

Dagegen hat durch Ferdinando Fuga ein andrer Teil des Palastbaues in Rom eine letzte Vollendung erhalten, die ihm bis dahin noch fremd war: das ist die Ausgestaltung des Treppenhauses und seine glückliche Verbindung mit dem Vestibül und Vorsaal auf der Frontseite und dem Hof oder Garten nach der andern Seite. Überrascht uns, besonders nach Genua, Mailand oder Bologna selbst, in Rom, sogar bei einer so ausgedehnten Anlage wie Palazzo Barberini, der enge Hochbau der Treppenhäuser und die mangelnde Verwertung dieses malerisch so fruchtbaren Mittelgliedes zwischen unten und oben, so erkennen wir die Wirkung jener auswärtigen Vorbilder der Renaissance mit Genugtuung an dem eigenen Treppenausbau des Palazzo Corsini (1732).[2])

1) Letarouilly I, 29, 30.

2) Letarouilly II, 191. 192.

Damals empfängt auch Vanvitelli, der als Maler angefangen hat, in Rom seine Richtung, und zwar ebenso bezeichnender Weise als Architekt von S. Peter (1726) beginnend, um im Palastbau der Fürsten nach dem Vorbild französischer Königsschlösser, wie Caserta, zu enden. Und wie hier, so vermuten wir schon in der berühmten Galerie des Palazzo Colonna, mit ihrem Vorzimmer und Schlufssalon an den Enden, und ihren hohen Fensterreihen, den Einfluss der französischen Mode bei dem Umbau des alten Familienpalastes, den Niccolò Michetti und Paolo Posi (c. 1730) in die gegenwärtige Gestalt geleitet haben.

Denn mittlerweile strömt auch nach Rom die Flut des künstlerischen Lebens aus Frankreich zurück, das im siebzehnten Jahrhundert von dieser Quelle ausgegangen war, und bringt von dem neuen, schon unläugbar überlegenen Mittelpunkt der Welt nun wenigstens, wo es am alten Tiber zu ebben begonnen, den Dank zurück, — als Kultus der ewigen Stadt und des klassischen Bodens.

V.

DIE LETZTE WEITERENTWICKLUNG IN FRANKREICH

DAS EINDRINGEN DES BAROCK

Rubens, der Maler, ist in Frankreich der Vater des Barock geworden, wie in Rom der Bildner Michelangelo. Seitdem seine Gemälde zur Verherrlichung der Maria de' Medici und Heinrichs IV. im Palais du Luxembourg vollendet dastanden (1625), ist sein malerischer Barockstil eine Grossmacht inmitten der Kunstentwicklung Frankreichs.

Bisher war diese getreu den Wegen der Renaissance gefolgt, so langsam und schwer sich auch die heimische Überlieferung des Mittelalters im Grunde mit dem Wesen der südlichen Nachbarin vertrug. Je mehr sich aber in Oberitalien selbst die gelehrte Nachahmung der Antike verbreitete, weil die schöpferische Genialität erlahmt und das künstliche Pumpenwerk zur Förderung unentbehrlich war, desto deutlicher stellt sich auch in Frankreich der Charakter der Spätrenaissance ein, die besonders in der

Architektur dem wissenschaftlichen Studium des Vitruv und seiner Ausleger oder dem praktischen Vorbild italienischer Klassicisten mehr verdankt, als dem lebendigen Zusammenhang mit den Aufgaben daheim. Und wo immer die eigene Kraft nationalen Lebens sich regt, wo künstlerische Triebe mit diesen erlernten Formen in Widerspruch geraten, da drängen sie der nordischen Gesinnung folgend in die Richtung der flandrischen Malerei, als deren Vorkämpfer Rubens erschienen war. Das bedeutete nicht einmal einen Bruch mit der Neigung zur romanischen Kultur, keine Abwendung von den anerkannten Bildungsstätten Italiens; dafür bürgte der Name der Königin Witwe, davon zeugte die Kunst des grossen Historienmalers selber, die von klassischer Gelehrsamkeit durchdrungen, dem plastischen Ideal so völliges Genüge bot.

Dieser Gemäldecyklus gab mit seiner hinreissenden Gestaltenfülle das Beispiel eines so unerschöpflichen Vermögens, eines so unbezweifelbaren Triumphes nordischer Begabung, die alle Mittel südlicher Kunst sich zu eigen gewonnen und als Gebieterin der Welt einhergieng, dass sein Vorhandensein in Paris genügte, um den französischen Geistern keine Ruhe zu lassen. Zum Wettstreit mahnend, trieb das Beispiel dieses Antwerpeners die Künstler Frankreichs über die Alpen. Ja, noch mehr, der junge Königssohn, der die Geschicke ferner bestimmen sollte und als Erbe dieser Legende des Luxembourg aufwuchs, Ludwig XIV. selbst, hat nirgend anders das Ideal seines Dichtens und Trachtens so lebendig

in sich aufgenommen wie vor den Bildern des Vlamen, der Henriade, die Rubens hier so viel grossartiger gestaltet und so viel eindringlicher vor Augen gestellt, als die geschichtlichen Zustände Frankreichs sie tatsächlich überlieferten. Der Zug der Olympischen, das Geleit der allegorischen Wesen in dieser farbigen Anschauung macht auch den Enkel zum Erben all der Hoheit und all der Vorrechte, als deren irdischer Ursprung das Römerreich und die Hauptstadt der Welt dalag, als deren neuer Wohnsitz nun aber die Stätte gelten musste, wo sie so sichtbar eingezogen, so überzeugend gegenwärtig waren. Der Gedankenkreis des Roi Soleil ist ein Sprössling dieser Historien von Rubens.

Wenn von klassischer Kunst in Frankreich, als der Erbin des goldenen Zeitalters in Rom gesprochen wird, so tritt freilich der Name Nicolas Poussin zuerst auf die Lippen. Aber er gehört im Grunde seiner Gesinnung noch zu den Bekennern der Spätrenaissance, die nach klassischen Vorbildern mit der starken Beihilfe des Verstandes, mehr wissenschaftlich arbeiten als im ursprünglichen Schaffensdrang aus künstlerischer Phantasie gebären. Er ist seit seiner ersten Studienreise, schon 1624, sein ganzes Leben, mit kurzer Unterbrechung 1640—1642, bis zu seinem Tode in Rom geblieben; aber er bedeutet mit seiner fruchtbaren Tätigkeit, die der Heimat zu gute kam, für diese fast noch mehr als die Gründung der französischen Akademie, die den dauernden Verkehr zwischen Paris und Rom sichern sollte, die neben den klassischen Studien jedoch, denen sie

galt, auch dem Recht der Lebenden Vorschub geleistet hat, d. h. zum Heile Frankreichs der Befruchtung durch die schöpferischen Kräfte der römischen Künstlerschaft des Barockstiles förderlich ward.

So ist die Übertragung von Rom nach Paris schneller und unmittelbarer vor sich gegangen als in mancher Provinz Italiens selber. Auf Poussin hatte die Offenbarung der Barockmalerei, der Cyklus von Rubens noch nicht gewirkt, als er auswanderte. Und in Rom gelangte er durch Domenichino, seinen Lehrer, grade schon in den Rückzug zur Mäſsigung des Kraftstiles, zu dem Annibale Carracci im Palazzo Farnese sich aufgeschwungen hatte, wo das letzte Bild schon von Domenichino herrührt. Auch unter den Malern von Bologna vollzog sich ein Ausgleich mit der Hochrenaissance. C h a r l e s L e b r u n dagegen erfasste schon in Paris ohne Zweifel mit seinem praktischen Unternehmungsgeist das Beispiel, das die Siegeslaufbahn des Antwerpener Meisters enthielt, und der schwungvolle Schulbetrieb in den Niederlanden liess ihn nicht schlafen. Er arbeitet in Rom dann 1642—1645 mit jener Geschäftigkeit, der es darauf ankommt zu erobern, und die fremden Errungenschaften einheimst, um sie im eigenen Wirkungskreise zu verwerten, ja ein persönliches Reich damit zu gründen. Mit der allgemeinen Bewunderung der vielseitigen Tätigkeit, die sich dort steigerte und überbot, nahm er die Kunstweise des Pietro da Cortona so vollständig in sich auf, wie der berechnende Lerneifer es irgend vermag. Kaum war er nach Paris zurückgekehrt, so legte auch sein

Erstlingswerk, der Deckenschmuck im Hôtel Lambert de Thorigny (1649) von dieser Bekehrung zum Barockstil Zeugnis ab. Genau so wie Pietro da Cortona verband Lebrun die plastischen und die malerischen Bestandteile mit der tektonischen Gliederung vom Kämpfersims durch die Wölbung hin. Und bald stellte sich in seinen weiteren Malereien, besonders in den Entwürfen, die er verbreitete, die entscheidende Tatsache heraus, dass seine rauschende Bewegung von Formen und Farben in ihrer glänzend dekorativen Weise mit der Sinnesart des jungen Monarchen übereintraf, und dass dieser nur zu sehr gesonnen war, diese Sprache zu der einzig gültigen seines Königshofes zu machen. Charles Lebrun wurde zum Interpreten des Wunsches, die römische Würde mit französischer Eleganz zu vermälen, und damit zum Ratgeber in allen künstlerischen Dingen der Residenz. Seit 1660 an der Spitze der Gobelinfabrik, übernahm er auch die Leitung der Manufacture royale des meubles de la couronne, die Colbert zur Hebung der französischen Industrie 1662 begründete, und verwirklichte hier erstrecht die Richtung, die wir in seinem Streben angedeutet. — Die glänzende Schulung der flandrischen Ateliers, besonders der Zeichner und Kupferstecher, wurde nach Paris verpflanzt und auf der andern Seite wurden die Fortschritte des italienischen Barockstiles so vollständig aufgenommen, wie der Wetteifer der französischen Kunst auf dem Weltmarkt es erforderte. Hier begegnet sich Lebruns Denkweise mit dem Geiste Colberts noch unmittelbarer als mit dem

Hang des Königs zu pomphafter Repräsentation, die durch Mazarin gewiss mehr dem Auftreten römischer Kirchenfürsten und päpstlicher Nepoten nachgebildet war als irgend einem sonstigen Vorbild.

Und neben Charles Lebrun (1619—1690) steht ein Bildhauer wie Pierre Puget (1622—1694), den man den grössten Vertreter dieser Kunst in Frankreich überhaupt genannt hat, ein ebenso ausgemachter Anhänger des römischen Barock. Auch er war seit 1641 in Rom, und zwar als Maler bei Pietro da Cortona geschult, und deshalb als Bildner malerisch gesonnen wie Alessandro Algardi, nur mit südfranzösischem Temperament, vor Allem zur Verherrlichung übermenschlicher Kraft unter jedem Vorwand geneigt, und seien es die grässlichsten Situationen. Ihm wuchs aus seinen Anfängen als Schiffsbildhauer im Hafen von Marseille die wogende Bewegung in seine Bildwerke hinein, und dieser Stil des heimischen Elementes blieb ihm auch eigen, als er vom Holz zum Steine übergieng. „Der Marmor zittert vor mir," sagte er im Gefühl seines unwiderstehlichen Willens, aber er zittert auch heute noch, als wohne den verzerrten Massen die Illusion der Bewegung inne, die er ihnen beigebracht. Man hat ihn „berninischer als Bernini selber" genannt, aber mit Unrecht — scheint mir — gegen Bernini.

Wenn somit in den darstellenden Künsten Frankreichs der Einfluss des römischen Barockstils durch Rubens hier, durch Pietro da Cortona dort unzweifelhaft zu Tage tritt, so bedarf auch die Frage nach seinem Eindringen in die Architektur einer sorg-

sameren Erwägung als bisher. Von den Dekorationsstücken des Jardin du Luxembourg wird nicht viel Wesens zu machen sein. Aber nach der Einsicht über den römischen Ursprung des Barock und nach der Erkenntnis seiner Ausbildung von Michelangelo zu Giacomo della Porta, die wir gewonnen, verlangt der schärfere Begriff auch hier konsequente Verwertung, um festzustellen, wann zuerst in Frankreich Vignolas Richtung sich neben der Palladios geltend macht, und damit auch hier dem plastischen Gestaltungsprinzip im strengen Sinne sich Tür und Tor zu öffnen beginnt. Die Kirche der Sorbonne von Lemercier, die 1635—1659 datiert wird, fordert mindestens durch ihre Fassade zum Vergleich mit römischen Kirchen der entscheidenden, dem Gesù folgenden Entwicklungsreihe heraus, während ihr hölzerner Kuppelbau noch deutlich an oberitalienische Vorbilder gemahnt. Umgekehrt muss die ächt französische Anfügung der Marienkapelle hinter dem Chor, wie der Kirche de l'Oratoire und S. Roch, als ein nordischer Gedanke der Raumverbindung beachtet werden, den man in malerischen Anlagen des spätern norditalienischen Barock so häufig nur als freie Zutat des erfinderischen Baukünstlers betrachtet. [1])

Die innigste Berührung mit den gleichzeitigen

1) Es wäre natürlich nicht schwer, diese Beispiele von historischen Problemen und pragmatischen Zusammenhängen zu häufen. Besonders erwähnenswert erscheint mir auch Antoine Lepautres Hôtel de Beauvais. Vgl. Blondel, Livre IV, Nr. VI (rue François-Miron Nr. 68), 1655—1660.

Fortschritten des Stiles in Rom beurkundet jedenfalls ein andrer französischer Architekt, den man darnach mit Unrecht zu den Vertretern der Spätrenaissance rechnet, das ist Louis Levau (1612—1670). Wird es schon anerkannt, dass er in der Grundrissbildung beim Schlosse Vaux-le-Vicomte z. B., also 1643 (der Bau selbst war 1661 vollendet) mit der bisherigen Überlieferung brach, so verlohnt es auch der Mühe, die Herkunft des Neuen, das er einführt, zu ermitteln. Ist dies doch, auffallend genug, grade als Kern in die üblichen Bestandteile des französischen Landsitzes hineingeschoben, und um diese triebkräftige Zelle mit innerer Folgerichtigkeit eine Verschiebung des Überlieferten vollzogen, die kaum anders als „Organisation" genannt werden darf. „Über einen breiten Kiesweg, — sagt die Beschreibung — tritt man in ein Vorhaus, einen rechtwinkligen, von Arkaden auf toskanischen Säulen umgebenen, streng architektonisch gebildeten Raum. Zu beiden Seiten befinden sich die — nun aus der Axe verlegten — sehr bescheidenen Treppen, dahinter ein ovaler, durch beide Geschosse reichender und überwölbter Saal, der durch Kompositpilaster und darüber durch Hermen gegliedert ist." Und fügt man hinzu: „Vorhaus wie Saal sind neue Erscheinungen im französischen Grundriss. Man war sich der Herkunft des letztern völlig bewusst, indem man ihn als Salon à l'italienne einführte," — so regt sich doppelt die Wissbegier, woher dies erste Beispiel gekommen sei. Beachtet man aber die auffallende Paarigkeit der seitlich geschobenen Treppen, die Verbindung mit der Ein-

gangshalle vorn und ovalem Saale hinten, ja die Formensprache, die Wahl der Säulenordnung, — so lehrt ein vergleichender Blick nach Rom, dass alle diese Elemente vom Palazzo Barberini stammen, den Maderna 1624 begonnen und Bernini weitergeführt hatte, also von derselben für die Geschichte des römischen Bauwesens so wichtigen Schöpfung, in der Pietro Berettinis viel bewunderte Deckenmalerei zu sehen war, während hier in Vaux-le-Vicomte der eifrige Schüler des Cortonesen, Lebrun, die Ausschmückung übernahm. Die Breitenausdehnung des ganzen Schlosses, mit dem Vor- und Zurücktreten der selbständig bedachten Baukörper, das eine Gruppe von fünf Hauptgliedern bildet, geht sogar in der malerischen Entwicklung noch weiter als jene römische Verbindung von Stadtpalast und Villa, so dass hier Gedanken Berninis von französischer Tradition gradezu umarmt werden. Die Bestimmung als Landsitz trug eben das Ihrige dazu bei, die bequeme Disposition der Räume und die freie Lagerung des Baues zu begünstigen.

Sollte es Zufall sein, dass Louis Levau recht eigentlich der Zeit des Mazarin angehört, d. h. der allmächtigen Regierung eines geborenen Italieners, der, 1642 Kardinal geworden, in Rom die Kirche S. Vincenzo ed Anastasio bei Fontana Trevi erbauen liess, die Martino Lunghi der Jüngere 1650, wie oben erwähnt, mit jener prahlerischen Fassade versah, die noch heute zu den „barockesten" Beispielen in Rom gehört. Levau war es auch, der einer Stiftung des Kardinals in Paris Gestalt verlieh, dem Collège

des quatre nations, jetzt Institut de France mit der Bibliothèque Mazarine (1660—62). Dem Louvre gegenüber, an der Seine gelegen, zeigt sich hier an einem Monumentalbau ganz bewusst der Anschluss an die Prinzipien der gleichzeitigen römischen Baukunst, und zwar so früh, dass wir nicht anders als unmittelbaren Austausch voraussetzen können. Und wieder sind es französische Momente, die den malerischen Charakter des Ganzen erst recht entscheiden: die Pavillons an den Ecken. In der Mitte der Vorderfront liegt die Kirche der Erziehungsanstalt mit tempelförmigem Portikus, hinter dem ein Vorraum in den Kuppelsaal überleitet; der Grundriss des letztern bildet wieder ein quergelegtes Oval, das sich durch Kapellen nach hinten zu einem Rechteck erweitert. Schon dieser Plan bezeugt den Einfluss der Bauten, wie sie Bernini, Rainaldi, Borromini zu Rom in Aufnahme brachten. Besonders S. Agnese an Piazza Navona ist verwandt; ihr ähnelt auch die weitere Frontbildung am meisten. An die Seiten des Mittelstückes schliessen sich nämlich Viertelkreise an und enden in Pavillons an den Ecken wie in Türmen dort; nur ist das Ganze viel breiter ausgezogen. Mittelbau und Eckbauten haben eine korinthische Ordnung, dort Säulen, hier Pilaster, während die geschwungenen Wände dazwischen zwei Ordnungen über einander aufweisen, doch nicht die Höhe der Hauptbestandteile erreichen. Die Dächer der Flügelbauten sind niedrig, und überall tritt der italienische Charakter auch in der Durchbildung des Einzelnen hervor, obwol die ganze Kuppel hier

wie an der Sorbonne nur noch aus Holz hergestellt ist.[1])

Das Wichtigste für uns ist die malerische Tendenz, die den Grundzug in einer zusammenfassenden Charakteristik der fortschrittlichsten Bauten Levaus zu bilden hätte; denn in diesem Punkt begegnet sich die persönliche Tätigkeit Berninis mit dem Villenbau Palladios, und auf diesem Boden konnten sich auch die strengern Architekten in Paris, die Palladio nur allein noch anerkannten, mit dem Streben Levaus und Berninis verständigen. Viel fremder jedoch, ja wie ein Gräuel gegen alle Gesetze der reinen Baukunst, musste ihnen das überplastische Wesen eines Borromini erscheinen und Alles, was aus seinem Vorbild weiter, auf dem Wege durch Oberitalien hin, sich abgeleitet hatte. Wie eine Kriegserklärung nur kann die Wahl eines Guarino Guarini zum Architekten der Theatinerkirche mitten in Paris gewirkt haben (1662), die Berufung eines Fremdlings nicht nur, der allerdings dem Orden angehörte, sondern auch die Empfehlung Lebruns, der ihn nur deshalb bevorzugte, weil er entschiedener als Andre den Barockstil nach dem Geschmack des tonangebenden Kunstintendanten vertrat.[2])

1) Interessant ist eine Art Vorbereitung dieser Anlage in Fr. Mansarts Schlossbau von Choisy-le-Roy, wo leider nur noch die beiden vorderen Pavillons mit verbindenden Mauerarmen gegen die Einfahrt zu übrig sind, aber ihre Beziehung zu der alten Allee von Versailles her deutlich genug erkennen lassen. Aus derselben Zeit steht dort eine sehr strenge Fassade, das Haus des Architekten selbst genannt.

2) Ste. Anne wurde von Guarini nur begonnen, von Liévain 1714 erst weitergebaut und 1747 von Desmaisons vollendet (jetzt

Es soll der Beirat Lebruns nicht minder im Spiel gewesen sein, als der neue Minister Colbert plötzlich 1664 dem damaligen Leiter des Louvrebaues Levau befahl, die Weiterführung der Arbeiten einzustellen, da sein Plan den Absichten des Königs nicht entspreche. Ludwig XIV. wollte sein Schloss in Paris zum schönsten Bau der Welt erheben. Deshalb wurde eine Konkurrenz der besten Baumeister Frankreichs veranstaltet; aber die Wahl blieb unentschieden. So erhielt Poussin in Rom den Auftrag, die sämtlichen Entwürfe der dortigen Akademie zur Begutachtung vorzulegen, und die Angelegenheit gelangte vor den Richterstul des berühmtesten Künstlers, des Architekten von S. Peter, Bernini selber. Ihm freilich mussten die Pläne der Franzosen, die mit vorhandenen Bestandteilen aus früherer Zeit und mit heimischen Anschauungen zu rechnen hatten, allesamt als befangenes Stückwerk erscheinen. Sie alle hatten in seinen Augen keine Ahnung, was es heisst im Grossen und Ganzen zu schaffen. So liess Bernini, den man schon lange für Frankreich zu gewinnen versucht hatte, durch die dringende Einladung des Königs sich selber zur Reise bestimmen und kam 1665 nach Paris, um den Bau des Louvre zu übernehmen.

Vollständige Beseitigung der bestehenden Gebäudeteile war sein erstes Ansinnen, als er das Konglomerat von Anfängen gesehen hatte. Und dieser

zerstört), war somit als Monument kaum von Bedeutung für den Gang der Dinge in Paris, desto wichtiger ist sie uns als Symptom.

radikale Vorschlag musste schon einen Sturm der Entrüstung hervorrufen, dem selbst der König und sein Minister Stand zu halten sich scheuten. Das Neue vollends, das Bernini an die Stelle zu setzen gedachte, war — wie wir oben gesehen — ein durchaus römischer Palast, nur in seinen Abmessungen von ausserordentlicher Grösse, so dass er ein gewaltiges ringsum in voller Monumentalität und einheitlichem Charakter geschlossenes Viereck umspannte. Der ganze Bau wäre damals ein rücksichtsloser Widerspruch gegen die Kunst der Franzosen geworden; aber er widersprach auch den Lebensgewohnheiten derer, die ihn bewohnen sollten. Mit Recht wurde von den heimischen Architekten gegen ihn geltend gemacht, dass er die Ansprüche an bequeme Raumverbindung, die Einfügung notwendiger Nebengelasse, grade diejenigen Erfordernisse ausser Acht gelassen, die man in Paris neuerdings erst recht zu schätzen und wie nirgend sonst zu erfüllen gelernt hatte, — und zwar nicht zum geringsten Teile grade durch das Verdienst des Mannes, dessen Bautätigkeit man am Louvre soeben plötzlich unterbrochen hatte: Levaus.

Bernini kehrte sehr bald unverrichteter Sache nach Italien zurück.[1]) Sein Projekt aber hat den Franzosen, die ihn befehdeten und verurteilten, in Wahrheit die Augen geöffnet für das, was ihnen

1) Vgl. für das Nähere dieser Geschichte Patte, Mémoires . . de l'Architecture 1769 p. 320 ff., René Manard, Le Bernin en France, L'Art 1875 und Lalanne, Gazette des Beaux-Arts 1877.

abgieng. Ganz ohne Zweifel hat Claude Perrault, nach dessen Plan dann 1667—1674 die Louvrefassade wirklich ausgeführt ward, den Grundgedanken des Aufrisses von Bernini übernommen, obgleich er die Formensprache mit dem Bekenntnis der französischen Schule, d. h. dem Vorbild Palladios in Einklang zu bringen sucht. Tempelfassade (in der Mitte), Triumphbogenmotiv (an den Seiten) bestimmen die geschlossenen Risalite; eine offene Gallerie mit gekuppelten Säulen, beide Geschosse zusammenfassend, öffnet den langgestreckten Körper in regelmäfsiger Reihung links und rechts von dem Mittelbau, der durch das Einschneiden des Rundbogentores in das Hauptgeschoss nur gewaltsam die Einheit des Aufbaues zu betonen strebt. Durch den Verzicht, auch im Binnenhof den Charakter eines einheitlichen Ganzen durchzuführen, da man das Vorhandene, wenn auch nicht ohne Überhöhung stehen liess, war es möglich, das Schaustück der Aussenseite auch mit Säulenarchitektur zu beleben, wie es Bernini im Hof und an der Seite der Tuilerien gewollt hatte. So kam ein Aufschwung zum Wetteifer mit dem klassischen Tempelbau in die französische Baukunst, der im Innern der Schlosskapelle von Versailles zunächst seine Früchte trug. Aber an der Seitenfassade des Louvre gegen die Seine zu sehen wir die Kraft Perraults schon erlahmen; völlige Trockenheit der Flächendekoration tritt an die Stelle und damit das Übergewicht der Breitenausdehnung erstrecht hervor. So wird auch bei diesem Paraderitt der verstandesmäfsig erlernten hohen Schule der

Renaissance die Grundlage der malerischen Auffassung adoptiert, die sich auch in manchen andern Eigenschaften an Perraults Hauptfassade ebenso verrät.

Den Einfluss des geschlossenen Breitbaues, den Bernini für das Schloss in Paris vorgeschlagen, erfuhr auch sofort die Erweiterung dessen von Versailles. An der Gartenseite wurden die beiden vorspringenden Flügel beseitigt, indem man über dem Saal Ludwigs XIII. dazwischen, an Stelle der offenen Terrasse einen Vollbau errichtete, und so durch die Galerie des glaces auch hier eine einheitlich fortlaufende Fassade gewann. Selbst diese wurde dann noch durch beträchtliche Anbauten an den Seiten verlängert, so dass das Ganze nur als Schlusswand einer weitumfassenden Perspektive noch die grossartige Bedeutung erhält, die es beansprucht. Und die Herrschaft der ruhig ausgestreckten Breitendimension als Dominante über Alles hin war so anerkannt im aesthetischen Gefühl der Gebildeten, dass Saint-Simon das Kapellendach, das hinten darüber emporstieg[1]), als unerträglich empfand, und „cet

1) Im Bau der Schlosskapelle (1699—1710) wird die Säulenstellung der Louvrefassade ins Innere genommen und bestimmt wesentlich den festlichen Charakter; aber die Ausdehnung der Tiefe geht nur soweit, als die Loge des Königs ein einheitliches Bild der Sängertribüne empfängt, d. h. soweit sich zwei Bühnenbilder ergeben, die in der Mitte zusammenstossen. Da der Gottesdienst selbst im Erdgeschoss stattfindet, so ist der königliche Hof und seine Musikkapelle schon in der oberen Region, unter der heitern Säulenhalle mit ihren breiten hellen Fenstern ringsum, in Gemeinschaft mit dem Reich der Himmel, das vom Gewölbe herniedersteigt und einheitlich zum Bilde des Ganzen gehört, während die

horrible exhaussement" nur als Mittel erklären konnte, den König zur Überhöhung des ganzen Schlosses zu zwingen.

„Von jetzt an gilt das Schloss", sagt Dohme, „überall um so vornehmer, je weiter sich seine Flügel dehnen. Absichtlich zerrt man sie deshalb durch weitgestreckte Galleriebauten u. s. w. in die Länge, so gelegentlich Ausdehnungen erzielend, welche alles bisher Geschaffene hinter sich lassen." Es ist ästhetisch genommen die Vorherrschaft der zweiten Dimension, der Breite, die hier triumphiert und wie in Deutschland auch in Italien den Sieg des neuen Prinzips verkündet; es ist die Flächenfreude, die sich damit eine Stätte schafft.

Mit dieser äussern Umgestaltung des Schlosses von Versailles nach der Seite, nach der französische Wohnungen überhaupt ihren Anspruch zu betonen pflegten, hat auch Jules Hardouin Mansart seine Bekehrung zu Berninis Kunstprinzip bekundet, während er noch später in der Schlossanlage zu Nancy einen neuen Beweis geliefert hat, mit welchem empfänglichen Sinn auch er die Kolonnaden von S. Peter und die geschlossenen Plätze Roms studiert hat und nach Möglichkeit, selbst in der Absicht dekorativer Wirkung nur, verwertete.

Indessen, für die Kunstentwicklung in Frankreich und die Erkenntnis ihres Ganges ist es wichtiger, die wolbekannte Tatsache zu betonen, dass

untere Region, einfach und dunkel bis auf den Altar, unter ihren Füssen lagert.

die Bedeutung des Schlosses von Versailles wesentlich nicht sowol in seinem Äussern als vielmehr in der Gestaltung und Anordnung seiner Innenräume beruht, und dass grade hierin das Werden des Neuen beobachtet werden kann, dem die Zukunft gehört, d. h. die Keime des Stiles, den wir Rokoko nennen.

Eine Reihe von kleinen Schlössern, die der König, seiner selbstgesteigerten Hoheit mit ihrer unausgesetzten Repräsentation überdrüssig, als Zufluchtsstätte menschlicher Regung erbaute, bezeichnet eben damit schon die Umkehr zur Natur und den Verzicht auf das übermenschliche Wesen, das der Barockstil postulierte. Nur konnte dieser eitelste Träger der erhabenen Würde, der alle Ansprüche römischen Prälatentums aufgesogen und in Hofceremonien ausgeprägt, die Selbstvergötterung nicht los werden, und überall taucht aus seinen Spiegeln die unausstehliche Physiognomie seines Sonnenantlitzes mit dem Nimbus der Allongenperrücke als Glanz- und Bildungssphäre vor dem Auge des Besuchers auf, das zu fragen weifs, was diese Formen und Farben bedeuten. Es wohnt in ihnen das verstockteste Selbstgefühl, das die Welt nur als Reflex seiner eigenen Person zu nehmen gewohnt ist.

Diese Lustschlösser würden gewiss Schritt für Schritt den Weg der innern wie der äufsern Entwicklung vom Grofsartigen zum Eleganten und von da bis an die Gränze des Anmutigen erkennen lassen, wenn sie unverändert und unzerstört als historische Urkunden der Kunst noch dastünden. Bei der Eremitage von Marly wissen wir jedenfalls, dafs die

Villen Palladios wie die Rotonda von Vicenza und ihre Erweiterungen auf dem Lande das unverholene Vorbild waren. Vier vollständig ausgebildete Einzelwohnungen legten sich, durch gangartige Gallerien verbunden, um den Mittelbau, der zwei Geschosse von sieben Axen unter einer Pilasterordnung vereinigte, und ein weites Parterre mit Teich darin überblickte, während zu den Seiten ausserhalb dieses Komplexes noch sechs Pavillons, für je zwei Bewohner eingerichtet, sich locker anreihten. Damit war auch der Gruppierung kleinerer und gröfserer, mehr oder minder selbständiger Bestandteile freier Spielraum eröffnet, und jemehr sich alle diese Anlagen wie in Versailles, Grand Trianon u. s. w. mit den Gärten Le Nôtres verbanden, desto mehr entwickelte sich in der Gruppierung, wie in der Kunst des Gartenbaues selbst, der malerische Sinn. Ja, es ist wol kein Zweifel, dass die Parkanlagen Le Nôtres selbst, von Versailles bis Marly, eine Stufenfolge bezeichnen: von der Geltendmachung eines herrschenden Willens nach Aussen, so weit das Auge reicht, bis zur Umkehrung dieses Verhältnisses zur umgebenden Natur, die den Flüchtling der menschlichen Gesellschaft in ihre Einsamkeit aufnimmt, ihn nach Aussen abschliefst und einhegt, damit er sich selber wiederfinde im Schofs der Wälder, — die sich deshalb nach Innen ihm zukehrt und ringsum mit ihren grofsen ruhigen Augen hinein schaut in das Innere seines Hauses.

Immer freilich war dies eine erlesene, den gewohnten Anwartschaften des alternden Königs be-

reitete Stätte; aber gerade diese Bedürfnisse der Bequemlichkeit und Vertraulichkeit des intimen Verkehrs geben die Gelegenheit, den ländlichen Villenbau Palladios mit Vorliebe zu studieren, ihm abzulernen was er zu bieten vermochte, und in der Erfüllung dieser neuen Ansprüche französischer Geselligkeit und nordisch häuslichen Daseins über jenes Vorbild weit hinauszugehen. Von jenen Landhäusern des Italieners entnahm man die breite Lagerung in unmittelbarem Zusammenhang mit Garten und Terrasse, also den Verzicht auf den Hochbau und die Bevorzugung des Erdgeschosses für diesen stetigen Austausch mit der Natur, — damit auch die zalreichen Raumöffnungen und vermittelnden Übergänge, die Vorliebe für Säulengänge und Wandelbahnen um einen Mittelplatz, für einen gemeinsamen Mittelraum im Innern, der seinem Charakter gemäfs centrale Grundform erhält, und für möglichste Mannichfaltigkeit runder, ovaler, polygoner Zimmer neben den regelmäfsigen am Korridor entlang. Diese Studien sind auch in Berninis Tagen für die Entwicklung des römischen Baustiles von unverkennbarer Wichtigkeit gewesen, also der italienischen wie der französischen Schule zu Paris gemeinsam. Dagegen entsprachen diese Vorbilder weder in der lockeren und luftigen Gestaltung der Sommervilla, noch in der weiträumigen Monumentalität des Palastes den Anforderungen, die schon das nordische Klima und die häusliche Lebensweise in Frankreich an die Wohnung stellen mussten. Die schweren Kamine freilich, die den Renaissancebau Frankreichs beengten

und beeinträchtigten, wichen immer mehr den eleganteren, möglichst zurücktretenden „Cheminées à la royale“ mit Spiegel darüber, die Mansart erfunden hatte; aber immer noch ist der Einfluss der niederländisch-nordischen Stube, deren Grundgefühl Italien nicht kennt, unläugbar lebendig. Sehr bezeichnend jedoch für den Charakter des Lustschlosses ist auch die Erleichterung der Deckendekoration und der befreiende Übergang zu schlichtem Weifs und Gold für die Ausstattung des ganzen Innenraums.

Je mehr der Monarch selbst sich kränkelnd und verstimmt zu bigotten Anwandlungen zurückzog, desto ungestörter genoss andrerseits die Jugend in den „petites maisons“ zu Paris und auf den Landsitzen in der Runde das Dasein nach ihrer Art, indem sie sich die Wirklichkeit des Augenblicks mit allen Reizen schmückte, die dem sorglosen Sinn und der sprudelnden Laune des Glücklichen sich bieten mögen.

ROKOKO

I.

Um die strengen Gewohnheiten des Monumentalbaues in Fluss zu bringen und die vorwiegend verstandesmäſsige Tätigkeit der Meister zu schöpferischer Gestaltung fortzureiſsen, bedurfte es der wiederholten Durchdringung mit dem genialen Schwung des italienischen Barockstiles und der niederländischen Malerei, und nur die glücklichste Klärung dieser befruchtenden Elemente, die feinsinnigste Läuterung in dem geistig so viel höher gebildeten und sorgfältiger geschulten französischen Geschmack hat jene köstlichsten Früchte des neuen Stiles gezeitigt, die als vollendeter Ausdruck der eleganten Welt in den Tagen Ludwigs XV. zu gelten berechtigt sind.

So geschieht es nicht „auffallender Weise", wie Albert v. Zahn[1]) sich ausdrückt, sondern sowol für den Zusammenhang der Kunstentwicklung sehr er-

1) Barock, Rococo und Zopf, Zeitschr. f. bildende Kunst, Leipzig 1873.

klärlicher, man möchte sagen „notwendiger Weise", dass ein Maler, der vor der vollen „Ausbildung des architektonischen Rokoko gestorben ist, der charakteristischeste Künstler dieses Stiles ward: Watteau, der nach etwa zehnjähriger gereifter Kunsttätigkeit 1721 starb."

Ein Maler wie Rubens hatte den römischen Barockstil mit vollstem Verständnis nach den Niederlanden herübergenommen und das plastische Gestaltungsprinzip in das malerische Fluidum versetzt, so dass es für den nordischen Kunstgeist geschmeidig wurde. Ein Maler, der die Vorzüge dieser niederländischen Schulung sich angeeignet, mochte auch zunächst im Stande sein, dem neuen Ideal, das sich so vielfach aus diesen Einflüssen erst entwickelt, den lebendigsten Ausdruck zu leihen. Der technische und koloristische Zusammenhang der Malweise Watteaus mit dem Vorbild der Meister von Antwerpen, wie Rubens, van Dyck oder Teniers, ist mittlerweile eine anerkannte Tatsache. Aber Rubens hatte, wie A. v. Zahn bemerkt, neben seiner vollkräftig leuchtenden auch eine schimmernde und spielende Palette von Tönen, die er vorwiegend in seinen Skizzen oder auch in den Hintergründen und Nebensachen verwendete. Und bezeichnender Weise war es grade diese, nicht die volle oder gar gesteigerte Wirklichkeit wiedergebende, sondern nur den malerischen Schein der Dinge bewahrende Kunst, die Watteau sich angeeignet hat. Nur sie entsprach dem Ausdruck dessen, was diese verfeinerte Generation vom Leben wollte: alle Reize der Daseins-

wonne, noch immer den ganzen berauschenden Schimmer seiner übersprudelnden Fülle, ja möglichst vervielfältigten und erfinderisch ausgebeuteten Genufs, nur bei Leibe keinen Ernst, keine brutale Wahrheit, die alle Beteiligten beim Wort nimmt, keine unerbittlichen Konsequenzen des Vergnügens.

Watteau hat „die farbenreizenden Kontraste flandrischer Bilder in ein so lichtes, feingestimmtes Aquarell-Kolorit übersetzt“, sagt Zahn; aber er hat auch immer den Goldton des Sonnenscheins darüber ausgegossen, den er wol Niemand anders als Claude Lorrain abgesehen, mit dem er schon durch seine Vorliebe für die herrliche Parknatur Le Nôtres verwandt ist. Das Gröfsenverhältnis seiner Figuren zu ihrer Umgebung, wie es seine beliebtesten Meisterwerke aufweisen, ist auch nur erklärbar, wenn wir die Staffage der Landschaft Claude's auf der andern Seite den Bildern und Skizzen verwandten Formates von Rubens gegenüber denken und eine Annäherung dieser Wirklichkeitsgrade versuchen: nicht ganz Märchen wie bei Claude, nicht ganz Leibhaftigkeit wie bei Rubens. Grade in diesem Prozess aber bezeichnet der herrliche „Gilles“ der Sammlung La Caze im Louvre den Ausgang vom Mafsstab der Rubens und van Dyck.

Watteau hat „die überquellende oder mindestens dem kräftigsten Naturleben entstammende Sinnlichkeit jener Schule in so konventionell galante Komödienscenen verwandelt, seine Gebärden so innerhalb des eleganten Tanzmeisterbenehmens gehalten, dass Alles, was in ihm tatsächlich stilistische Eigen-

schaften des Rokoko sind, als neue und originelle Erscheinung des malerischen Gebietes bezeichnet werden muss“. Es ist geradezu die Grundlage der französischen Kunst darin gewonnen: „Schönheit ist Spiel“ lautet ihr Bekenntnis, in dem das eitle Selbstgefühl des Einzelnen sich auflöst in die einhellige Gesellschaft der bevorzugten Stände, um in diesem mannichfaltigen Reflex erstrecht der Daseinswonne teilhaftig zu werden. Das Konventionelle ist nichts Anderes als die Voraussetzung dieses Spieles, der Salonton der adligen Kreise und aller Vertrauten, die sich darin zu bewegen wissen, bis hinunter zu den Komödianten, die notwendig mit dazu gehören.

Watteau hat wie in seinem Kolorit und seinen Typen, so „namentlich in seinen dekorativen Kompositionen, Grotesken mit Figuren, zwar nicht die Ornamentformen, aber die stilistischen Grundzüge des Rokoko in unverkennbarer Eigentümlichkeit vorgebildet. Bei ihm ist die gesuchte Einfachheit, das Schlanke, Graziöse, Spielende, Elegante der vorherrschende Zug der künstlerischen Phantasie“, urteilt ein so feinsinniger Kenner dieses Stiles, wie Albert v. Zahn es war, und es kommt mir darauf an, nicht allein pietätvoll, sondern auch auktoritativ, die vollste Übereinstimmung mit ihm in dieser Hauptsache zu betonen.[1])

War Antoine Watteau 1684 in Valenciennes, also im alten Hennegau geboren, das erst 1678 an

1) Ich lasse hier natürlich mit Absicht die seither angewachsene Litteratur über Watteau ausser Betracht.

Ludwig XIV. abgetreten wurde und damals seinem niederländischen Wesen noch nicht entfremdet war, so steht in Paris unmittelbar neben ihm der Sohn eines niederländischen Tischlers Gilles-Marie op den Oordt, 1672 in Paris geboren und französisch Oppenort genannt, den ein Kunstkritiker von 1748 in lobendem Sinne als „Lebrun der Architektur" bezeichnet, während Quatremère de Quincy ihn tadelnd 1832 sogar zum „Borromini Frankreichs" erhebt. — Jedenfalls verquickt auch er ein starkes italienisches Element, das er während eines achtjährigen Aufenthaltes in der Heimat des Barock in sich aufgenommen hatte, mit der unverkennbaren Verwandtschaft seines niederländischen Stammes, mit dem derben, aber schwungvollen Geschmack der Zeichner und Stecher, die sich an Rubens geschult, d. h. mit der Eigenschaft, die auch seinem Vater schon die Aufnahme bei Lebrun verschafft haben wird. „In vielen, namentlich in seinen schweren Profilen steckt er noch ganz im Barock", bemerkt Dohme, und will ihn deshalb den eigentlichen Rokokomeistern noch nicht zugezählt wissen. Aber zu den Begründern oder Vorläufern des Stiles gehört er jedenfalls, so gut wie Watteau als Maler; denn grade seine Feder- und Tuschzeichnungen waren es nach dem Zeugnis d'Argensvilles, die aufs Eifrigste gesucht wurden und seinen grossen Ruhm allein begründet haben: „denn ihre geniale und doch liebenswürdige Behandlung verhinderte die Wahrnehmung, dass sie ausgeführt eben weniger wirkten". — Seine Stiche, die 1715—1722 erschienen, haben viel dazu beige-

tragen, das Gefühl zu schmeidigen und in die Schule Mansarts, aus der er selber hervorgegangen, dén Schwung der malerischen Auffassung hineinzubringen. Seit 1719 bis 1736 war er beim Weiterbau von St. Sulpice beschäftigt und leitete vor allen Dingen die dekorative Ausschmückung des Palais Royal, also die Herstellung des Schauplatzes für die Feste des Herzogs von Orléans während der Regentschaft. Hier „tritt an die Stelle der geometrischen Grundgestaltungen in den Wandvertäfelungen, Türen und Verkleidungen eine vielfach geschwungene Linienführung. Die Straffheit der Formen verschwindet, um einer zierlich flotten, in hohem Mafs gekünstelten Zeichnung Platz zu machen, und verwandelt die tragenden Glieder in nur schmückende, nimmt ihnen den Ausdruck ihrer baulichen Pflichten, vertauscht ihn mit dem eines mühelos heitern Daseins, und vermischt ihre Einzelheiten wie die Muscheln, Fratzen und Gehänge willkürlich zu überschwänglichen vielförmigen Gebilden, aber stets in leichtbeweglichem Fluss.“ [1])

Der Dritte, der die künstlerische Genialität des Barockstiles in den Fortschritt der französischen Bestrebungen hineinbrachte, war Juste Aurèle Meissonier (1695—1750), der Goldschmied und Bildhauer, Zeichner und Maler wie Baumeister in einer Person war. Er kommt aus Turin, wo seit Guarinis Tagen sich ein neuer Mittelpunkt mit neuer Schaffensgelegenheit ausgebildet hatte, und bringt von

1) Gurlitt a. a. O. II.

dort die entschiedenste überall plastisch fühlende Gestaltungskraft mit. „In Bibbienas Entwürfen und den Dekorationen des Schlosses von Stupinigi bei Turin findet man die Keime seiner blendend geistreichen Kunstweise, die mit breiter Pracht, wie mit ungewöhnlicher Sicherheit der Auffassung und völliger Beherrschung des Technischen die französische Feinheit und Schärfe verjüngen half" — lautet das Urteil des Einen[1]. „Meissonier gieng vom Studium Borrominis und Pozzos aus, und selbst, als er dann in Paris mit voller Seele sich der neuen, eben emporblühenden Stilrichtung hingab, deren spätern Charakter er wesentlich ausbilden half, blieb ihm immer ein gut Teil von dem Schwulst des Barock eigen. Durch die Bedeutung, welche dieser Mann gewinnt, geht die eigentliche national-französische Grazie zum guten Teil verloren," — schreibt der andere Kenner.[2]

Durch ihn aber wird, darüber sind alle vorurteilsfreien Forscher einig, das Rokoko zu seiner vollen Erfüllung geführt. Rein auf nationale Elemente kann es sich nicht gründen. Seine Pariser Entwürfe für getriebene Silberarbeiten „zeigen schon 1723 ein völlig reifes Rokoko", lesen wir (nach Zahn) auf der selben Seite, wie Gurlitts eigene Ansicht, die Ausführung seines Entwurfes zur Fassade von St. Sulpice (1726) wäre „die barockeste Gestaltung in Frankreich geworden". Sein Haus Bré-

1) Gurlitt a. a. O.

2) Dohme, Im neuen Reich 1874: Barock- und Rokokobauten in Berlin und Potsdam.

thous wird hinsichtlich der Grundrissbildung die höchste Vollendung des französischen Wohnhauses genannt, aber seine Stiche für die Innenausschmückung eines Salons der Prinzessin Czartoryski oder den Saal des Grafen Bielinski (1734) „überbieten die launischesten Erzeugnisse der Barockarchitektur und zeigen sein Vergnügen, ganze Aufbauten und Bogenstellungen zu biegen, zu strecken, wie weiches bildsames Wachs“ (Gurlitt); — „sie streben das Überladene des Barock mit seinen perspektivisch gemalten schwer stuckierten Decken doch mit der Grazie der national-französischen Meister zu vereinigen,“ „während das Vollendetste, was Meissonier in eigentlichem Rokoko leistet, in dem projet d'un trumeau de glace pour un grand cabinet fait pour le Portugal; Huguier sculp. zu Tage tritt“ (Dohme).

Daraus geht jedenfalls hervor, dass die beiden Erscheinungen, die man in der Kunstgeschichte mit den Namen Barock und Rokoko bezeichnet, eine ganze Weile in Frankreich neben einander hergehen. Und da das Eindringen des Barockstiles in der Malerei durch Rubens schon seit 1625, in der Baukunst aber jedenfalls von Rom aus schon in den dreissiger oder vierziger Jahren begonnen hat, so ist historisch das Wahrscheinlichste, dass die Entstehung des Rokoko diese spätere ins Malerische gehende Milderung des römischen Barockstiles voraussetzt, dass es als Kind der lebendigen Durchdringung der nationalen französischen Kunst mit diesem Gestaltungsprinzip betrachtet werden muss. Fragen wir aber nach der französischen Kunst, die

dieser italienische Stil im 17. Jahrhundert vorfindet, so ist es wieder eine wesentlich von Italien bestimmte, nämlich die Renaissance, die in Frankreich vorzugsweise aus Oberitalien übernommen ward und die Entwicklungsphasen dieser Nachbarin in der nämlichen Folge nacherlebt. Es liegt also in Paris ein umgekehrtes Verhältnis vor als das oben in Rom festgestellte. In Rom war der Barockstil durch Michelangelo geschaffen; die Renaissance drang aber wieder von ausserhalb auf ihn ein und verwandelte sein streng plastisches Wesen in malerischem Sinne, wie wir besonders an Berninis Beispiel nachzuweisen versucht. In Paris dagegen war die Renaissance vorhanden, immer ausschliesslicher auf das Vorbild Palladios und der gelehrten Vitruvianer sich steifend, und der Barockstil drang erobernd ein, so dass grade da eine Verquickung erfolgte, wo er in der gemilderten Form auftrat, d. h. wo Berninis Richtung mit der Palladios übereintraf: in der Stadtwohnung mit Garten oder im Landhause draussen im Park.

Wird dieser historische Erklärungsversuch vorläufig zugelassen, so ergiebt sich für den Geschichtsforscher wie für den Ästhetiker die Aufgabe, den Beitrag aller dieser Faktoren in der angegebenen Reihenfolge herauszuschälen und nach dem Wesen der drei Hauptkünste zu unterscheiden. Aber sie dürfen beide auch des angestammten Erbteils der französischen Kunst nicht vergessen, das diese aus den Jahrhunderten ihrer selbständigen Blüte bewahrt und aus dem Mittelalter durch alle Bemühungen der Renaissance hindurch gerettet hat. Hier liegt ihr Cha-

rakter als nordische Kunst, die sie von allem Italienischen unterscheidet, und hier auch die Neigung ihrer eigenen Natur, die der künstlerischen Grossmacht im Norden, der niederländischen Malerei, einen so starken, all ihre Schicksale mit bestimmenden Einfluss gewährt: parce qu'on revient toujours à ses premiers amours.

2.

Unsere besten Kenner des Rokoko, die mit begeisterter Liebe an ihm gehangen haben, Albert v. Zahn und Robert Dohme, waren nacheinander zu der zweifelnden Frage gekommen, ob es denn überhaupt als Stil gelten dürfe. „Bei der Baukunst kann von einer eigentlichen Rokoko-Periode nicht die Rede sein," erklärt A. v. Zahn; „dieser Stil hat mit den Bauformen des Äussern im Grunde nur einen negativen Zusammenhang." — Also wol ein Stil, aber kein Baustil. Von der Innendekoration ausgehend, bleibe das Rokoko auch wesentlich auf diese beschränkt. Es seien die Décorateurs, welche die neue Ausschmückung der Innenräume zunächst in den bereits fertigen Palästen und Wohnhäusern „französischen oder italienischen Barockstils" anbringen, an deren Grundrisse und räumliche Verhältnisse sich der veränderte Stil der Ornamentik ohne grellen Missklang anschliesse. Ja, man gewinne den Eindruck, wo das Rokoko bis in die Bauformen des Äussern vordringe, da verrate sich überall eine dilettantische Unsicherheit, die mit der durchgehen-

den Meisterschaft in der Handhabung dieser Formen zur Innendekoration in auffallendem Widerspruch stehe. Alle diese mit dem Rokoko in Zusammenhang stehenden Formen des Aussenbaues könnten als negative Leistungen, als reine Abschwächungen des nüchtern gewordenen Barockstiles betrachtet werden. Die positiven Gestaltungen lägen auf demjenigen Gebiete, wo „die struktiven Gesetze nicht mehr materiell, sondern symbolisch erfüllt werden" (wie Gottfried Semper sich ausdrückt) und die tektonische Formensprache in das freie Spiel der Phantasie auf der einen, in die bildliche Darstellung der schmückenden Naturgestalten auf der andern Seite übergeht.

Man sieht wol, so logisch folgerichtig und gewissenhaft erwägend v. Zahn gedacht hat, er stellt sich doch auf den Boden der „technischen und tektonischen Künste", von denen er mit Semper auch in der stilistischen Analyse des Rokoko ausgeht, und verliert grade den Punkt der Baukunst aus den Augen, auf den es vor allen Dingen ankam, um die Selbständigkeit des Stiles zu ergründen, nämlich „Grundrisse und räumliche Verhältnisse" des Innern. Er betrachtet diese Grundlage nur als ererbt und fertig zu Anfang, — das aber könnte historisch ein Übergang sein —, und geht dann, wie Jakob Burckhardt in der Analyse des Barock, zum Aussenbau über, — in dessen unzureichender Durcharbeitung auch wieder ein historisches Moment, d. h. ein Abbrechen der Entwicklung vor ihrer Reife gesehen werden könnte. Vielleicht hat ihn doch Cochins Polemik,

die er als litterarische Quelle noch überschätzt, verleitet, oder es fehlt die unbefangene Betrachtung der Denkmäler in Frankreich selber. Jedenfalls lässt er sich die Hauptfrage der Architektur, die schöpferische Raumbildung, ganz entschlüpfen.

Hier grade setzt Dohme mit seinen Beobachtungen ein, wie es vom Architekten nicht anders erwartet werden kann, obwol auch er ausdrücklich anerkennt, an Sempers grundlegende Gedanken müsse jede wissenschaftliche Erörterung von Stilfragen sich anschliefsen. Aber Dohme hat weder so klar gedacht, noch so entschieden gefolgert, wie es zur vollen Verwertung seiner Ergebnisse wünschenswert gewesen wäre. Auch er erklärt: das Rokoko sei kaum ein Architekturstil zu nennen; „es ist vielmehr nur eine Dekorationsweise.“ Er geht also, wenn man ihn beim Wort nähme, in der Negative noch weiter als Zahn, dem er zu folgen glaubt. Und er fragt sich gar nicht, wie dieser doch getan, was denn — das Rokoko als Dekorationsweise nur einmal hinweggedacht — als Unterlage für diese „Bekleidungskunst“ übrig bleibe, als bauliches Gerüst, auf dem sie ihr Wesen trieb. Und doch ist er mit der Sachkenntnis des Architekten zum Verständnis der Baukunst in der Rokokozeit viel weiter vorgedrungen als sein Vorgänger. Es bedarf nur der Anwendung der einfachsten Grundbegriffe über das Wesen der drei Hauptkünste, um den Fortschritt zum Bewusstsein zu bringen.

Gehen wir in unserer bisherigen aesthetischen Analyse nur vorurteilsfrei vom römischen Barock

unter Bernini und der französischen Kunst unter Ludwig XIV., die Zahn mit dem Namen „französischer Barock" zu belegen rät, weiter zu den Erscheinungen, die im 18. Jahrhundert uns zuerst in Paris begegnen und in den Tagen der Regentschaft unverkennbar die Oberhand gewinnen, so muss sich eine Klärung der grundlegenden Prinzipien historischer wie ästhetischer Betrachtung dieser Kunst wie von selbst ergeben.[1])

3.

Schon in der Glanzzeit Ludwigs XIV. bestimmt sich der Gang der Kunstentwicklung in Frankreich nicht mehr durch die Aufgaben der Kirche, und die Geschichte des Stiles eilt am Kirchenbau fast ohne ernstliche Teilname vorüber, während der Palastbau sie in steigendem Mafse beschäftigt. Nicht die Kirche von Val-de-Grâce in den Händen des François Mansart, oder die der Sorbonne in denen Lemerciers, nicht St. Sulpice in den Händen Levaus, nicht

1) Verfehlt dagegen erscheint uns von vornherein der Versuch, die litterarischen Zeugnisse der Theoretiker unter den Architekten oder gar unter den gebildeten Laien zur Ergründung des Rokoko zu verwerten, bevor nicht die historischen Denkmäler in vollem Umfang zu Worte gekommen. Theorie und Praxis der ausübenden Künstler stimmen oft wenig überein, und zwar oft um so weniger, je Wertvolleres sie schöpferisch hervorbringen. Vor allen Dingen aber gehört zur kritischen Ausbeutung solcher Schriftquellen eine sichere Vorbildung in den Grundzügen aller Architektonik. Wo Beides, Kenntnis der Denkmäler und Klarheit der Prinzipien, noch fehlt, kann dadurch nur Verwirrung angerichtet werden.

Ste. Anne der Theatiner in denen Guarinis, noch selbst der Invalidendom in denen Hardouin Mansarts, diese offenkundige Bestrebung einen Kuppelraum wie St. Peter in Rom für Paris zu schaffen, — nicht sie entscheiden über die Herrschaft der einen oder der andern Schule, sondern — der Bau der Königsschlösser. Und auch diese nicht sowol von Aussen durch ihren Charakter als Monumentalwerke an der Öffentlichkeit, so stark sie ihn betonen, sondern von Innen, durch ihre Anordnung und Gestaltung der Räume für den Bewohner und für die Ansprüche seines Lebens. Grade darin aber liegt das historische Zeugnis, dass an dieser Stelle etwas Neues sich vorbereitet, dass die Bestrebungen den Kern der Sache selbst erfassen, dass das Verlangen der Zeit mit den eigentlichen stilbildenden Faktoren beschäftigt ist und grade dort ansetzt, wo jeder durchgreifende Umschwung seinen Anfang nimmt.

Der Schauplatz der künstlerischen Tätigkeit des Rokoko ist darnach vollends in der Wohnung der gebildeten Stände zu suchen, die das Erbteil des grofsen Königs übernehmen, immer noch einer bevorzugten Gesellschaft nur, aber doch einer Mehrheit, die zusammen wirkt. Und eben dieser Kreis der Privilegierten sucht und findet in der Kunst des Rokoko den vollendeten Ausdruck seines Wesens, — so dass selbst die Fürsten und Könige in ihren Palästen nur die Ausgestaltung dieses gemeinsamen Ideales verlangen. Freilich konnte solche Aufgabe in ihrer allgemeinen Bedeutung als treibendes Prinzip der neuen Entwicklung erst erfasst werden, als

die Höhe der Lebensauffassung auch hier im Norden nicht mehr für den Souverän und seine Familie allein galt, sondern als Grundlage der ganzen höfisch erzogenen Gesellschaft gepflegt ward. Die Wiedergeburt des Menschen, die wir als Ideal der ganzen Renaissance anerkennen, hat diesseits der Alpen in dem monarchisch regierten Staat, an dem neuen Mittelpunkt der europäischen Welt diese Stufe erreicht und diese Form angenommen. Sie drängt nach der künstlerischen Fassung, nach einem eignen Stil in den bildenden Künsten, die wir betrachten.

Im Wohnhaus, Landhaus, Lusthaus sollte das Rokoko zunächst gesucht werden, nicht im öffentlichen Gebäude, das doch keine Person beherbergt, ja damals nicht einmal eine selbständige Idee, sondern Gerechtigkeit und Verwaltung, Handel und Industrie, Ackerbau und Armenpflege nur als Ausfluss der königlichen Majestät erscheinen lässt, — noch weniger im Gotteshaus, das so deutlich wie nur je die Spaltung der irre gewordenen Grundgedanken zeigt, und zwischen dem absolutistischen Ideal im Centralbau und dem intimen Ideal des Betsaales oder der Hauskapelle schwankt, für das Gemeindehaus aber gar kein Verständnis besitzt, ja sich ausdrücklich von ihm lossagt. Leider ist nun aber die Stätte der bevorzugten Wirksamkeit des Rokoko, wo der Einblick in die treibenden Kräfte möglich wird, der Natur der Sache nach grade am meisten der Wandelbarkeit im Lauf der Generationen unterworfen, während Monumentalbauten auch als fossile Verkörperungen oft lange noch aufragen. Grade die

glücklichsten Schöpfungen der französischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts sind von der rächenden Nemesis ereilt, und die mannichfaltigste Veränderung hat entstellt, was der absichtlichen Zerstörung entgangen war. Die Häufigkeit dieser Umwälzungen von Paris erschwert die Erkenntnis des historischen Zusammenhangs wie die Auswahl der entscheidenden Belege.[1]) Die Ergänzung, die Kupferstich und Zeichnung gleichzeitiger Hände wol gewähren können, sogar in reicher Fülle bieten, hat doch nur relativen Wert, verschiebt den Schwerpunkt von selbst auf die Bestandteile, die sich überhaupt zu Papier bringen lassen, und verleitet nicht selten dazu, die wirklich ausgeführten Bauwerke selbst und die Raumwirkung im Ganzen zu vernachlässigen. So ist es gekommen, dass die Meister des Ornamentstichs heute das Urteil über die Kunst des Rokoko in einem Grade bestimmen, der bei dem eifrigen Bemühen um das Kunstgewerbe zur Ausschliesslichkeit zu werden droht. Die grofsartige Leistung, die in Gottfried Sempers „Stil in den technischen und tektonischen Künsten" vorliegt, darf doch nicht vergessen machen, dass dies Werk unvollendet geblieben, dass der entscheidende Übergang vom Kunsthandwerk zu den grofsen Hauptkünsten, der Architektur in erster Linie, dem Verfasser nicht mehr vergönnt gewesen, und damit der Schritt zu tun übrig bleibt, wo der

1) L'Ami des Monuments et des Arts (p. Charles Normand) und Le Nouvel Itinéraire. Guide artistique et archéologique de Paris par Charles Normand. Paris, Rue Miromesnil 98.

schaffende Architekt ohne Zweifel sich selber wiedergefunden hätte, um den gewaltigen Unterschied zwischen Tektonik und Architektur zu betonen. Sollte es nicht möglich sein, durch eine Verständigung zwischen den Stimmführern über die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts, die von allen historischen Perioden noch am nächsten liegt, schon einen Fortschritt in der Erkenntnis ihres Wesens zu erreichen, die uns über die Dekorationsweise und die darstellenden Künste zugleich hinausführt an die Wurzeln ihrer Entstehung?

4.

Das französische Hôtel, wie es die Zeit Ludwigs XIV. ausgebildet hat, unterscheidet sich sehr wesentlich von dem italienischen Palazzo. Es kehrt nicht wie dieser seine Stirnseite von Unten bis Oben unmittelbar gegen die Strasse, sondern zieht sie geflissentlich davon zurück. Der Hof mit seiner vorderen Umfassungsmauer legt sich geschlossen davor, und die Stallungen, Dienerwohnungen, Küchen- und Vorratsräume umziehen die Innenseite neben der Einfahrt links und rechts. An der andern Schmalseite des Hofes öffnet sich dann das Herrenhaus und umspannt wol mit seinen Seitenflügeln die innere Hälfte des Rechtecks. Schon hier waltet oft ein doppeltes Prinzip des Barockstiles deutlich genug: die Vorherrschaft der Tiefenaxe für den Hof, die Betonung der Höhe für den Hauptbau an ihrem Ende, aber auch der Unterschied der Vorder- und der Rückseite: die erstere einfach und ernst gehalten,

die andre erst gegen den Garten zu ein architektonisch durchgebildetes Schaustück, das die Anwartschaft der Familie voll entfaltet. Weder hier noch dort begünstigt der Zusammenhang mit Hof und Garten einen vollständigen Fassadenbau. Wie an der Rückseite diese Beziehung sofort eine offene Vermittlung mit dem Innern nahe legt, je fester die hohen Mauern oder Gebüsch und Bäume den Garten selbst nach Aussen abschliessen, so verbietet der „Ehrenhof" vorn gradezu, die stereometrische Unabhängigkeit des Baukörpers zu betonen, wie ein italienischer Palast etwa sich als grossen Steinwürfel oder als kolossales Parallelepipedon darstellt, sondern verlangt auch hier die Ausbreitung der Arme um den Zugang wie zum Empfange, bahnt sich unwillkürlich eine Überleitung der Flügel zu den vorgeschobenen Nebenbestandteilen des Hauswesens an, wie eine fühlbare Beziehung zur Mittelaxe des Innern. Das Alles sind Keime der malerischen Schönheit, die sofort gedeihen, sowie auch hier die Tendenz in die Breite sich geltend macht, und die rechteckige oder ovale Grundform des Hofes wie der Hauptgemächer des Innern sich quer zu legen beginnt. Es fehlt nicht an diesen Symptomen, wie wir sahen, schon in den Werken des Levau.

Vor allen Dingen aber mussten diese malerischen Neigungen zum Durchbruch kommen, wenn Stadthaus und Landhaus ihre Vorzüge mit einander ausglichen, und das geschah jetzt schon dadurch, dass eben der Garten in der Ausbildung, die er durch Le Nôtre empfangen, nun auch zum integrierenden

Teil der architektonischen Gesamtkomposition ward. Gab schon das alte französische Château mit vorgeschobenen Ecktürmen diesen Trabanten bald die Aufgabe, die Ausbreitung der Hauptstücke dazwischen in festem Rahmen einzuschliessen, so dass das Auge des Ankommenden, sobald es das gleichförmige Paar der Pavillons bemerkt, der natürlichen Tendenz seiner Sehkraft, in die Tiefe zu dringen, folgt und die Körper, die dazwischen hervor oder zurück treten, nach den Fühlfäden der Perspektive ordnet, so trägt die Gartenkunst nun erstrecht dazu bei, den freistehenden Komplex, sei es von Gebäuden, sei es von mehr oder minder selbständigen Teilen eines Ganzen, mit der Umgebung zu vermitteln, und zwar nach malerischen Gesichtspunkten.

So ergiebt sich aber für das Landhaus und für das Stadthaus eine viel grössere Unbefangenheit in der Disposition der innern Raumbildung, weil das Streben nach Geschlossenheit des Äussern sich einschränkt, und statt der tektonisch stereometrischen oder der plastischen Gesetze, die den italienischen Monumentalbau so lange beherrscht hatten, viel mehr die malerischen, die in Frankreich schon durch die Spätgotik ausgebildet waren, unvermerkt wieder die Oberhand gewinnen. Bei dieser lebendigen Beziehung zu Hof und Garten aber musste sich noch ein entscheidender Wandel einstellen: der Verzicht auf den Hochbau und statt dessen die bequeme Lagerung in der Breite. Deshalb verlegt diese Zeit das Hauptgeschoss gern ins Parterre. Wenige Stufen, oft als Freitreppe, führen zu ihm hinauf. In das

obere Stockwerk kommen dann untergeordnete Räume. Und selbst wo die Gesellschaftszimmer, etwa wegen der Beschränktheit des Bauplatzes, im ersten Stock liegen, da ist doch die eigentliche Wohnung des Hausherrn oder der Dame im Erdgeschoss. Die Treppenanlagen für den Gesellschaftsverkehr werden ausserordentlich breit, die einzelnen Stufen niedriger noch als im Barock angelegt, und überall der malerische Reiz solcher Vermittlung ausgebeutet.

Darnach erst gewinnen wir den rechten Standpunkt für die Beurteilung des Raumgebildes selber, das nun so ungezwungen und einfach, wie nie zuvor, dem eigenen Gesetz von Innen nach Aussen zu folgen vermag. In vielen Fällen erhält sich gradezu als Kernzelle der Salon à l'italienne in der Mitte des ganzen Grundrisses. Seinem Ursprung aus dem Barock getreu, betont er die Höhenentwicklung, wie das eigentliche Wachstum über die durchgehende Geschosshöhe des übrigen Baues hinaus, und wird wol gar durch Oberlicht erhellt. Um dies Mittelstück reihen sich mannichfaltige Räume in unmittelbarer Folge aneinander, Vorzimmer, Speisesaal, Salons für Herren und für Damen, Gallerie, Kabinette, und Schlafzimmer, und zwar die gemeinsamen unter sich die Hauptgruppe bildend, die besondern Gemächer des Hausherrn hier, der Herrin da, der einzelnen Familienglieder oder Gäste fernerhin, in kleineren Gruppen enger zusammengeschlossen, aber durch Vorsäle, Gänge, Zwischengelasse und Durchschlupfe bequem unter einander wie mit dem Auf-

enthalt der Dienerschaft und der Wirtschaft verbunden. Wo der Mittelsalon à l'italienne weicht, da tritt die Gruppierung der zusammengehörigen Komplexe noch freier hervor, macht also die Organisation im plastischen Sinne erstrecht der malerischen Ausbreitung Platz. Die letztere erst entspricht dem Wesen des Rokoko vollauf, bezeichnet aber auch die Auflockerung bis zur Auflösung des Zusammenhalts von Innen her.

Genug, es bietet sich, noch ganz abgesehen von der Form im Einzelnen, das Bild eines lebendigen Organismus als Ausdruck des Systems von Zwecken, das sich hier zu einer Einheit ineinander schlingt. Dies beachtenswerte Gefühl für die lebendige Bewegung, nicht nur des allmählichen Wachstums, sondern auch des Ein- und Ausatmens der Luft, für das Schwellen und Steigen der Daseinslust und ihre sanfteren Modulationen, bis zurück ins lässige Behagen, prägt sich dann weiter aus in der mannichfaltigen Raumbildung selber. Auch hier ein Erbteil des römischen Barock, das weiter entwickelt wird zu freierem Zuge. Der Grundriss der Räume wechselt je nach ihrer Bestimmung zwischen viereckiger und kreisrunder, elliptischer und sechseckiger oder achteckiger Grundform, zwischen centralisierender und gestreckter Gestalt. Wo aber die alte regelmäfsige Rechteckform auftritt, da runden sich gern die Ecken ab, sodass nirgends die Gränzlinien in scharfem Winkel auf einander stossen, — und damit rühren wir an das innewohnende Grundgefühl, die Geschmeidigkeit des Lebens im Gegensatz zur

Starrheit des stummen Gesteins, die flüssige, spielende Gewandtheit des Benehmens, das darinnen haust. Dies vermittelnde Übergleiten tritt auch an allen andern Stellen der Raumbildung auf, wo sonst die Härte des Gesetzes, die Schroffheit der Absonderung sich betonen mochte. Überall weicht die Krystallisation der Organisation, die Beharrung der Bewegung.

Jedes Gemach hat seine luftige lustige Weite, zu der es sich ungehemmt entfaltet, oder es weiss sich in seine Kleinheit und Enge selbst so liebenswürdig und anmutig zu finden, dass weder Einschränkung noch Beklemmung gespürt wird. Alle Wohnräume steigen zu beträchtlicher Höhe über die Häupter ihrer Bewohner empor, und die Decke legt sich nicht rechtwinklig und kantig wie eine horizontale Wand darauf, sondern die senkrechten Wände wachsen, sich gegeneinander neigend, in der Mitte zusammen, ein leichtes Gewölbe breitet sich aus und geht in ebenso sanften Kurven in die aufrechten Graden über, oder eine flache Decke vermittelt sich ringsum in weich geschwungener Kehlung. Dem entsprechend sind auch die Raumöffnungen hoch und weit, Türen und Fenster steigen gern an diese obere Gränze hinauf, selbst wenn das letzte Stück über den beiden Flügeln sich nicht mehr öffnet, als Sopraporte oder Oberfenster geschlossen bleibt, und als solche Zusammenfassung der lebendigen Glieder die Einheit des ganzen Gewächses betont. Deshalb sind sie von einem einheitlich verlaufenden Rahmen umzogen, der sie meist in dem weichen Flachbogen

überspannt, der auch die Grundform aller Wölbungen bildet, — wieder ein charakteristisches Wahrzeichen der Zeit, das man charakterlos genannt hat, weil sich noch immer die ethische Auslegung so leicht der ästhetischen Auffassung unterschiebt.

Flügeltüren und Flügelfenster (die auch ihrerseits wie Türen auf den Boden reichen) bekunden das starke Bedürfnis nach Raumöffnung und Vermittlung zwischen den Gemächern unter sich wie mit ihrer Umgebung draussen, die Abneigung gegen alle abgeschnittene Geschlossenheit, die als Hindernis freier Bewegung oder gar als Zwang und Haft empfunden werden könnte, während überall die Möglichkeit bleiben soll, die Raumschliessung zu vollziehen nach Bedarf und Laune. Auch geschlossen, erhalten diese Fenster und Türen das Gefühl des Zusammenhangs lebendig.

Das Bedürfnis nach Licht und Luft, die Freude am Hellen und Weiten kommt hinzu, und ihm weichen sogar die Mauern selbst. Alle geschlossenen Flächen, die Türflügel wie die Wände werden möglichst licht gehalten, das Weiss wird herrschende Farbe des Innern. Bevor aber die Farbenskala des Stiles sich darnach abtönt, tritt auch eine andre Erfindung hinein, die die Wand nicht nur erhellt, sondern sie dem Fenster, der Öffnung ähnlicher macht, und ausser dem Licht auch der Luft, der Weite selber Eingang gestattet: das ist der S p i e g e l. Über dem Kamin, der zu einem eleganten Wandschmuck geworden ist, jemehr man sein eigenstes Volumen in die Mauer selbst verlegt, und nicht aufdringlicher

sich vorschiebt als ein Spiegeltisch oder ein Betschemel, also über der unvermeidlichen Öffnung, ist der erste Platz für die Scheinöffnung, die Spiegelfläche, die eine ähnliche Erweiterung des Raumes bewirkt. Dann aber erscheinen ganze Spiegelwände als Äquivalente der Fenster, von der nämlichen Rahmenform umgränzt, so dass in einem ovalen oder polygonen Salon, der gegen den Garten hinaus gebaut ist, wol nur die Türen oder eine feste Wandfläche, die gar noch verkleidete Türöffnung sein kann, übrig bleibt, wie z. B. im Hôtel de Soubise, während die Decke mit ihrem blauen Grunde zwischen goldenem Rahmenwerk den offenen Himmel bedeuten will.

Mit diesem Verlangen nach Helligkeit und Luftigkeit auch der heizbaren Gemächer verschwindet dann aus der Wandgliederung der letzte Rest tektonischen Aufbaues, der die Konstruktion als solche darstellt und hervorhebt. Die volle Beleuchtung des ganzen Raumes verträgt nicht ihren Gegensatz, den scharfen dunkeln Schatten; deshalb müssen die vorspringenden Profile der Pilaster und Gesimse zusammenschrumpfen, überhaupt alle starken Relieferhebungen sich mildern, glätten, in sanften Übergängen in einander fliessen. Die ererbten Bauglieder werden durch verdünnte Formen ersetzt. Der Pilaster verwandelt sich in eine Lisene, die nur schwach über die Fläche vorragt, und giebt damit auch Kapitell und Basis auf. Der Unterschied von tragenden und getragenen Teilen, der Gegensatz von Kraft und Last, den die Barockmeister aus Freude an dem plastischen Drang gesteigert hatten, um die

Leistung der Energie recht fühlbar hervorzutreiben, er wird in leichtem Spiel hier mühelos ausgeglichen, vermittelt, ja wie in Lauben unter freiem Himmel völlig aufgehoben. Die Decke drückt ja nicht schwer, sondern schwingt sich freiwillig; aber nicht aus einzelnen Bestandteilen wie das gotische Rippengewölbe, sondern als einheitlich gewachsene Fläche, als gebreitetes Zelt, weiss wie das feinste Linnen oder gar blau wie das Sternenzelt. Deshalb genügt überall ein schmales Leistenwerk. Die Verwandlung in diesem Sinne lässt sich, wie es unsern Kennern nicht entgangen, durch alle einzelnen Stadien verfolgen: die Regentschaft hat meistens noch die letzten Andeutungen von Kapitellen. Die Gesimse verlieren viele der traditionellen Einzelglieder, vor allem die Konsole und den Zahnschnitt, die das Gefüge des Zimmermanns bezeichnen. Scharfe Winkel geben auch noch zu entschiedene Schattenabstufung; um sie zu vermeiden, werden deshalb überall die Ecken abgeschrägt und ausgefüllt, sodass nun das Licht gleichmäfsig in den stumpfen oder abgerundeten Übergang hineinfliesst. Selbst die Holzbekleidung, die unten bis zu einer gewissen Höhe ringsum läuft, schwindet mehr und mehr ein; denn der stärkere Anlauf hat keinen Sinn mehr bei einem so leichten Aufschwung des Ganzen. Es bleibt nur die elastische Berührung des Parquets, wie beim graziösen Gang auf den Zehen oder in der Tanzpose des Menuetts: nur Rahmenwerk, kein tektonisches Gefüge geschichteten Materiales, aber auch keine wuchtig schwellende Masse mehr.

5.

Damit sind wir bei Sempers Charakteristik des Stoffgebildes angekommen, der nur die des Raumgebildes vorangehen musste. „Das Rahmenwerk wird zum Organismus und beginnt alle andern traditionellen Formen der Baukunst zu ersetzen.“ — „Der Rahmen umschliesst die Füllung pflanzenhaft, umrankt sie gleichsam als organisch Belebtes, hört daher auf, wie früher, krystallinisch-eurhythmisch zu sein. Das Pegma löst sich in gleichsam flüssige vegetabilische, der strengen Regelmäfsigkeit widerstreitende Elemente auf.“[1])

Sempers Meinung, aus „der wahren Idee des Rokoko“, die er damit gefunden zu haben glaubt, „liesse sich dieser Stil in seinem Wesen konstruieren“, ist zunächst nur für „die technischen und tektonischen Künste“, mit denen sich sein „Stil“ befasst, zu verstehen. Und fragen wir, in welchem Material sich die struktive Idee des Rokoko nach Semper am Adäquatesten verwirklichen liefs, so weist er dem Porzellan diesen Einfluss auf die Geburt des Rokoko an. A. v. Zahn hebt dagegen hervor, dass chronologische Beweisstücke sich dieser Annahme entgegenstellen, und setzt dafür die Stuckmasse an die Stelle. Der Porzellanstoff, dessen eigentümliche Natur sich allerdings den Rokokoformen auf das Fügsamste anschmiegt, sei doch wesentlich infolge der Verwandtschaft mit den struktiven und plastischen Eigenschaften des Stuckes ein so überaus

1) Der Stil II (1879), S. 333.

charakteristischer Träger und Repräsentant dieses Stiles geworden. Und in der Tat, wer die Ausbildung der Stuckatur in der Innendekoration des Barockstiles, etwa seit den Tagen des Pietro da Cortona verfolgt hat, begleitet sie auch ohne Befremden in diese letzte Verwandlung hinein. Dieser „leicht bewegliche, auf die empfindlichste Fühlung und Übereinstimmung mit den Launen des Modegeschmacks hingewiesene Zweig des Kunsthandwerks" verriet schon in Rom, wie wir gesehen, die durchgehende Verflachung, die flüssigere Geschmeidigkeit, die Mäfsigung der Überkraft des eigentlichen Barockstiles zu Gunsten der Flächenfreude, so dass äussere wie innere Gründe dafür sprechen, auch der weiteren Entwicklung unter französischen Händen habe dies nämliche Material zu Grunde gelegen, und schon Meistern wie Bérain die Rücksicht auf seine technische Behandlungsweise aufgenötigt, wie das Freihandmodellieren, die Verwendung von Hohlformen zum Aufdrücken der Ornamente auf den frischen Kalkstuck, der Profilschablone (Leyer), zum Ziehen der gradlinigen und in regelmäfsigen Kurven laufenden Profilleisten u. s. w., wie Zahn hervorhebt. Sicher ist auch die Beobachtung richtig, dass sich im Rokoko die breiartige und erhärtende, die plastisch duktile Natur der Stuckmasse herauserkennen lässt. Aber wenn das Rokoko ihr die Textur der im Wachstum erhärtenden Muschelschale entlehnt, so fehlt eben doch zur vollen Erklärung des Stiles noch dies zweite Moment, das Wachstum, — eben das „Vegetabilische", das Semper in seiner Definition

neben das „Flüssige“ setzt, in das sich das Pegma auflöst. Und da der Stuckmasse selbst solche Tendenz organischen Lebens nicht inne wohnt, da sie für sich allein sich niemals pflanzenhaft benehmen würde, so fragen wir erstaunt, wie sie gar zu jenen „der strengen Regelmäfsigkeit widerstreitenden Momenten“ kommen soll?

Der breiartig flüssige, plastisch duktile, im Trockenwerden gerinnende und erhärtende Stoff allein vermag das Aufhören krystallinischer Äusserungen nicht zu erklären. Es fehlt die Hauptsache, die Innervation der toten Masse, der Impuls spontaner Bewegung. Deshalb hat auch Semper an andrer Stelle die Stuckbekleidung der Decken und Wände, das charakteristische Rahmenwerk des Rokoko, in dem Abschnitt über den „Innern Holzbau“ behandelt, und den Übergang des Tischlerrahmenwerkes in den Steinstil ausdrücklich als die „an sich betrachtet höchst geniale Neuerung“ bezeichnet. Die Analogie mit dem Wachstum des Holzes, der Vergleich der Holzfaser mit dem Nerv der Muschel, den Graten, die sich zu recken und zu strecken und die flache Füllung dazwischen zusammen zu ziehen scheinen, sie sind für die ästhetische Auffassung unentbehrlich, und insofern geht auch Zahn fehl, wenn er wenigstens fragweise die Ansicht ausspricht, dass an jener Neuerung des Rahmenwerkes überhaupt nicht sowol der Holzstil als der Stuckstil den grössten Anteil gehabt habe. Das Material an sich hat überhaupt niemals „Stil“, sondern es kann nicht umhin das natürliche Gesetz zu erfüllen, das in der Zusammen-

setzung seiner Bestandteile gegeben ist; es ist nur eine abgekürzte, und wie man sieht, verführerische Metapher, wenn man von Holzstil, Steinstil, Stuckstil, Metallstil oder sonstigem Materialstil redet. Es ist schon ästhetische Auffassung, wenn wir die Veränderung des Aggregatzustandes, den Übergang aus dem formlosen Brei z. B. in geronnene Masse oder gar krystallinisch regelmäfsige Körperform als Äusserung eines innern Lebens auslegen.

So hat auch Zahn nicht bemerkt, wie er selbst, statt seinen Stuckstil im Rokoko genetisch zu erklären, nur eine poetische Schilderung giebt, die er aus Jakob Burckhardts Charakteristik der Stuckdekoration des Barock oder verwandten Bemerkungen Sempers herausgesponnen. „Die bis dahin immer entweder struktiven oder bildlichen Motive des Ornaments, sagt er, Bänder, Stäbe, Rollen auf der einen Seite, Blätter, Blumen und sonstige Naturmotive auf der andern, verschmelzen in ein neues ornamentales Gewächs, welches von seinem Stoffe die Textur, . . . vom Ornament des Barockstiles die Verschränkung der einzelnen Stücke zusammengehöriger Verzierungen annimmt.“ — „Ganz so, wie im Stuck ein weiches Stück an das andre geklebt festhält, reiht sich ein gebogenes Stück an das andre, und so bilden die Hauptlinien, sobald die gegebenen graden Rahmenstücke verlassen werden, unaufhörlich jene „contours à l'S“ Beinah von selber führt diese Bildung zum Verlassen der Symmetrie. Es wäre wunderlich, wenn ein solches Gewächs rechts und links ganz gleiche Schnörkel und Ranken

treiben sollte! Man weicht also, schon wegen der ∽∽ förmigen Verbindung der beiden Mittel-Rankenstücke von der strengen Symmetrie ab. Bei den älteren Meistern und bei den geschmackvollen Dekorateuren überhaupt nur in den Linien, nicht in den Massen des Ornaments, dem schon die langen gradlinigen Seitenstreifen aller Rahmen und Füllungen einen architektonischen Halt geben."

Es ist der Ausdruck „ornamentales Gewächs", der zwischen dem flüssigen, aber toten Stoff auf der einen Seite und den Bewegungsvorstellungen aus dem Gebiet der organischen Natur, wie unsrer eigenen Körpergefühle auf der andern Seite die Brücke geschlagen hat. Wenn unsre Vorstellung erst den Brei wachsen und treiben zu sehen glaubt, so wundert sie sich nicht mehr über sein organisches Benehmen, das eben nicht mehr krystallinisch und symmetrisch ausfällt. Aber erklärt wird mit solcher Ideenassociation wol kaum, warum „die gegebenen graden Rahmenstücke verlassen werden", warum — die Bildung „beinah von selber" dazu führt, die Regelmäſsigkeit aufzugeben, wenn einmal das Anfangsstück „gebogen" ist. Wie ward dieser erste Klex „gebogen"? Doch jedenfalls durch den selben „man", der hernach doch nur „beinah von selber" vom Gesetz der unorganischen „toten Natur" abweicht, um zu Äusserungen der organischen Natur, zur Betätigung eigenen Lebens überzugehen, nämlich durch den Willen, den künstlerischen wenn auch halb unbewussten, doch immer vom Geschmack durchdrungenen Willen — des Meisters!

Auch hier ist es das künstlerische Empfinden, die Beseelung, der Beitrag des Menschengeistes, der das Wunder wirkt und uns die Materie nahe bringt, sodass es uns nachträglichen Anempfindern wie ein eigenes selbständig bewegliches Wesen entgegendringt und wol gar „wunderlich“ vorkommt, wenn ein solches „Gewächs“ sich symmetrisch benähme, wie der Wassertropfen, der vor unsern Augen zum Schneekrystall gerinnt. Warum aber friert der Hauch unsres Mundes, der Dunst unsres warmen Stübchens auf den Glasscheiben des Fensters zu so pflanzenhaftem Krystall, zu Schlinggewächs aus Wasserteilchen? — —

Jedenfalls ist aber, ohne dass Zahn und Semper es wussten und wollten, auch dies zweite Moment, das Wachstum des bildsamen Stoffes, auf die Tradition des italienischen Barockstiles zurückgeführt, als dessen Erbe das französische Rokoko erscheint. Ebendeshalb aber ist sein eigenes Benehmen mit diesem Erbteil noch festzustellen, wenn es als „Stil“ auch in diesem Sinne für selbständig angesehen werden soll.

Kehren wir deshalb zu Sempers „wahrer Idee“ zurück, so redet diese vom Selbständigwerden des Rahmenwerks, das als Organismus auftrete und alle andern traditionellen Formen der Baukunst zu ersetzen beginne. Zahn bemerkt dazu, in diesen Worten liege schon ausgesprochen, dass eben nur innerhalb der Wandgliederung die traditionellen Elemente der Baukunst von den Rokokoformen ersetzt werden und ersetzt werden könnten. Semper selbst aber redet zunächst von dem Rahmen, „der die Füllung

umschliesst" und sich dabei „pflanzenhaft" benimmt, setzt also die Füllung als vorhanden voraus. Das aber wäre zunächst eine Fläche, im Innern des Raumgebildes die schliessende Wand. Indess wir sahen oben, der Rahmen umschliesst ebenso die Öffnung des Kamins, der Tür, der offenen wie der geschlossenen, und ebenso des Fensters, oder den Spiegel, die in dieser Stufenfolge zur geschlossenen einheitlichen Fläche übergehen. Für die leere Öffnung der Tür, der Fensterhöhle muss der Rahmen also doch auch Gränze sein, nicht allein flüssig, beweglich, umrankend gedacht werden, sondern als aufrechtes Gewächs, als festes umschliessendes Pegma. Ein völliges Aufgeben des struktiven Charakters, des stabilen Gleichgewichts findet auch hier nicht statt; denn auch die Pflanze hat ihr statisches Gesetz zu erfüllen, hat ihre haltbare Struktur. Sonst könnte der Rahmen ferner nicht einmal selbständig werden! Es lässt sich überall, bei noch so lebendiger Schmiegsamkeit an den Ecken und Rändern, die senkrechte und wagrechte Grade von dem umrankenden, flüssig werdenden, in lebendigem Wechsel erfassten Pflanzenwerk und Muschelwerk unterscheiden. Grade im Widerspruch des Starren und des Beweglichen entwickelt sich der Reiz des Lebens; was „aller strengen Regelmäſsigkeit widerstreitet", bedarf eben dieser zur Bewährung seines Wesens, bedarf, um künstlerisch wirksam zu werden, seines Gegenteils, wenigstens einer Andeutung der gesetzmäſsigen Unterlage, die es in seiner Freiheit voraussetzt.

Deshalb ist, wie Zahn bemerkt, auch Cochin im

Irrtum und Alle, die seiner polemischen Übertreibung nachgeschrieben haben: die Architektur des Rokoko kenne keine graden Linien. Schon für die Innendekoration ist dies nicht richtig, und für die Raumbildung als solche noch weniger. Wir kommen vielmehr durch das Vorhandensein der Graden erst zur eigenen Leistung des Rokoko: es ist eine Steigerung des Lebendigen erreicht, die über die unmittelbar vorangehende Phase des Barockstils noch hinausgeht. Es ist kein feindlicher Kontrast, kein innerer verletzender Widerspruch zwischen Beharrung und Bewegung, sondern ein Widerspiel der Kräfte, die so ihren Reichtum, ihren Übermut entfalten, aber es bleibt ein Spiel und will nichts andres bedeuten als ein Spiel. Dies aber setzt die Anerkennung eines selbstgewählten Gesetzes voraus. Deshalb ist die erste Bedingung, dass die beiden Gegner sich annähernd gewachsen seien, nicht das Unterliegen des Einen oder des Andern von vornherein ausgemacht erscheine. Und zu diesem Zwecke darf die Rechnung sich nicht materiell aufdrängen, sondern muss sich dem Scharfblick des Verstandes entziehen, damit das Zuwiderstreben die Phantasie beschäftigen könne ohne Einspruch des Zweifels. Deshalb wird auch die folgerichtige Durchführung eines Materiales in seiner besondern Natur vermieden, und die Andeutung der Eigenschaften für unsern Glauben an die Wirklichkeit verschiedenen Stoffen, ja verschiedenen Gebieten der Natur entlehnt, hier der toten Masse, dort der organischen Welt. Die erstere mit den gesetzmäſsigen Erscheinungen der Krystallisation

giebt den festen Bestand, die Grundlagen der Beharrung, die andre mit den Äusserungen organischen Lebens die wechselnde Mannichfaltigkeit, das Transitorische der Bewegung: aber beide verwenden ein möglichst geringes Quantum von Materie und vermeiden geflissentlich die Geltendmachung hier des organischen, dort des krystallinischen Prinzips überall, wo die Konsequenz der Wirklichkeit eintreten müsste, also das Spiel in Ernst umschlagen würde. Darin liegt ein wesentlicher Unterschied vom Barock.

Und wie steht es nun mit dem selbständigen Auftreten des Rahmenwerks als Organismus, das Semper behauptet? Das Rahmenwerk, das in der Raumbildung des Rokoko an die Stelle des Systems von tragenden und getragenen Teilen tritt, — die man aus Bewunderung für die Antike gern schon „Organismus" genannt hat, — dieses viel organischer gewordene Gewächs umschliesst mit seinen festen, umrankt mit seinen beweglichen Gliedern so Öffnungen wie Füllungen. Diesem leichten Stabwerk und Mafswerk entsprechend wird aber die Fläche, die dazwischen liegt, möglichst erleichtert, mit allen Mitteln entstofflicht, wenn ich so sagen darf. Sie ist, wie gesagt, weder die geschichtete Mauer mehr, wie in der Renaissance, noch die einheitliche, wenn auch bildsame, doch wuchtige Masse, wie im Barock nach dem Sinne des Plastikers Michelangelo, sondern nur Fläche; sie ist, wo nicht Öffnung oder bewegliches Gitterwerk mit durchsichtigen Glasscheiben, wie das Fenster, doch nur dünne Holzfüllung, wie die Türflügel und die Täfelung unten, oder auf sol-

chem Rahmenwerk — gleich den Treillages der Laubengänge im Garten — ausgespanntes Panneau: Seidengewebe oder Gobelin oder deren gemalte Imitation. So haben wir im Rokoko eine andre, schon oben absichtlich im Ausdruck Stabwerk und Maſswerk angedeutete Ähnlichkeit mit der französischen Kunst des Mittelalters vor uns, die strenge Sonderung nur füllender Teile, die der Raumabschluss erfordert, von den struktiven. Da indess diese letztern nicht in dem Sinne der Gotik das Gerippe des Aufbaues hervortreten lassen, so lässt sich noch mehr von einer Rückkehr zu den leichten Prinzipien der Zeltarchitektur reden, die sich aus Rohrstäben und Bastgeflecht zusammensetzt. Aus der Biegung solcher Rohrstöcke gewinnen wir sogar die flache Bogenform, die man aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. beibehält, aber in der schwanken Form wie in der Gartenbaukunst Le Nôtres.

Die Füllung besteht jedoch zuweilen, und an diesem Punkt hält Sempers Betrachtung fest: aus Holzbekleidung, wo immer sich eine Fläche darbot, mit der Forderung, den Raum gegen Aussen zu schliessen, d. h. alle Wände bestanden wie die Türen aus diesem Stoff. Die einzelnen Felder waren dann wol mit feinem Blumenschnitzwerk bedeckt, der Grund mit Leimfarben oder später in Ölfarbe gestrichen, die Reliefs vergoldet oder bunt bemalt, doch so, dass die Textur des Holzes nicht völlig verschwand. Daher die Freude über die Erfindung, das Gold ohne Kreidegrund unmittelbar auf das Holz aufzutragen. Das Durchscheinen der Fasern und

der Maserung, der Unterschiede zwischen den strafferen Nerven und Sehnen gleichsam und der lockeren, weicheren Füllung war das Willkommene; diese Spuren lebendigen Wachstums, organischen Lebens bringen den toten Stoff stets der menschlichen Empfindung näher. Deshalb aber können an die Stelle des Holzes auch andre Stoffe treten, die das selbe Durchscheinen der Textur gewähren. Nicht das Holz als solches ist das Wesentliche, wie Semper meint; man überzieht es an andern Stellen mit Stuckornament und Rahmen, die nichts vom Schreinergefüge bewahren, sondern erstrecht „gewachsen“ erscheinen wollen, deckt also das wahre Material mit einem ganz heterogenen, weil es auf künstlichem Wege die vollere Imitation der Stengel und Ranken, der Knospen und Blätter erlaubt.

An die Stelle der Holztäfelung treten als Flächenfüllung die Gobelins und Seidengewebe, die sogenannten Panneaux überhaupt. Die Kreuz- und Querlagen der Fäden, die Abwechslung zwischen glänzendem Relief und matter Schraffierung im Muster, bringen schon auf dem Flächengrunde selbst ein mannichfaltiges Leben hervor, das sich regelmäfsig nach Art naturgesetzlich entstandener Textur ausbreitet. Darauf aber entspinnt sich auch hier ein intensiveres Spiel und überwuchert wol die starre Gleichförmigkeit des Musters. Die Grotteske, in den berühmten Panneaux seit Watteau besonders beliebt, beruht ursprünglich und noch letztlich ihrem Wesen nach auf einer Auflösung des gesetzlichen Zusammenhangs, sei es des tektonischen im Kandelaber, sei

es des vegetabilischen in der Ranke, oder des animalischen und menschlichen der Gestalt im plastischen Sinne, der Gruppe in zusammengreifender Tätigkeit.[1]) Sie mischt alle diese Bestandteile der Wirklichkeit, indem sie sich mit deren malerischem Schein begnügt, flicht willkürliche Erfindungen der Phantasie dazwischen und bietet so der Vorstellung ein unterhaltendes Schauspiel, das auf ernstere Bedeutung keinen Anspruch erhebt. Die Hauptsache ist die Negation der vollen Wahrheit, die ein Gemälde sonst zu erstreben wagt, besonders die Aufhebung oder Verzettelung der dritten Dimension, mit der überall, wo sie auftritt, ein neckischer Scherz getrieben wird. So geraten dieser Spätzeit, wo die Perspektive ganz geläufiges Gemeingut geworden und die Maler sich schwer von der gewohnten Raumentfaltung losmachen, selbst Figurengruppen, ja Landschaften und Architekturprospekte in die Schwebe zwischen Sein und Nichtsein. Ganz ähnlich verhält es sich mit den gewebten Zeugen, in denen bei kräftiger Musterung die Blumen und Blätter, nach der Natur gezeichnet, doch weder ganz rund in der wirklichen Form sich geltend machen, noch ganz glatt und fest umrandet in der Fläche liegen. Das Eindringen japanischer Vorbilder ist schon hier nicht zu übersehen.

Wie darin bereits eine Aufhebung der gewohn-

1) Vgl. Schmarsow, Der Eintritt der Grottesken in die Dekoration der Renaissance, Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsammlungen 1881, und Pinturicchio in Rom, Stuttgart 1882, p. 21 ff.

ten Gesetze formalen Zusammenhangs und räumlicher Anschauung waltet, so bezweckt die Wahl der Farbenskala und ihr Verhältnis zur Naturfarbe einen andern Beitrag zu diesem allgemeinen Abonnement suspendu. Überall sind es nur gebrochene und verwaschene Töne, Lichtrosa, Grünlichgrau, Hellgelb, ein verdünntes Blau, ein verblichenes Violett, ein mattes Chamois, die hier auftreten, um in den hellen lichtdurchströmten Räumen nur die malerische Erscheinung der Dinge zu geben, nirgends ihre Vollkraft und Leibhaftigkeit in der Nähe hinzusetzen und aufzudrängen. Man will die Farbenpracht, das vielstimmige Konzert da draussen nicht mehr laut und rauschend, wie in schmetternden Fanfaren, wie der Barock es liebte, sondern eher den Frühlingshauch, die Herbstwelke nur, wie eine sanfte Begleitung a sordini, oder wie Äolsharfen aus der Ferne mitwirken lassen.

Und jene zarten unbestimmten Töne sind wieder nötig, wie Zahn hervorhebt, um das Flachrelief der leichten Stuckornamente vom Grunde abzuheben und sichtbar bleiben zu lassen, während auf tiefen Grundfarben die Modellierung des weissen und vergoldeten Muschelwerks verschwindet und den Umriss des Ornaments betont, statt ihn als spielenden Ausläufer der kräftigen Rankenstäbe oder Rippen vielmehr leicht in die Fläche aufgehen zu lassen. Nunmehr verstehen wir auch diesen Teil, die zierliche Reliefbehandlung in ihrem eigentlichen Sinne: auch sie hält sich in der Schwebe zwischen Körper und Raum, wie eine auftauchende und wieder ver-

schwimmende Erscheinung, um nicht volle Wirklichkeit, nahe Gegenwart zu werden, sondern Bild zu bleiben, und statt belästigend auf uns einzudringen, eher bereit ist, ins Fernbild zu verduften. Diese Reliefkunst des Rokoko will im Innenraum nur die weiche Berührung der lebendigen sanft gerundeten Form, die der Liebkosung des Auges sich darbietet, zu Gefühl bringen, nirgends aus dem Spiel heraustretend Ernst machen. Sie bleibt deshalb malerisch, soweit es der Reliefkunst in zusammenhängender Fläche irgend möglich ist.

Unter dem nämlichen Gesichtspunkt muss auch die Vergoldung und Versilberung dieser Formen als ein Mittel zur Auflösung der festen Gränzen, des bestimmten Volumens in die Scheinsphäre der Reflexlichter angesehen werden, und ebenso die Verwendung des Spiegels in fortgeschrittenem Raffinement. Zunächst wird man, von der grossen Spiegelfläche besonders, die oft einer zweiten gegenüber angebracht wird, eine Verstärkung des Realitätsglaubens erwarten, wie der Barock sie wünschen musste und zweifellos erstrebt. Aber ausser dem Spiegel, der die Wiedergabe des Raumes mit allen Körpern darin so täuschend herbeiführt, dass man das Gefühl der Erweiterung des Räumlichen und der Vervielfältigung des Gegenständlichen so lange als Zuwachs der Existenz in die ästhetische Rechnung setzen darf, solange die Täuschung nicht als solche kontroliert wird, ausser dem Spiegel hat diese Wandfläche noch eine sehr bedeutsame Eigenschaft, die grade für den Wissenden, der über die rohe

Illusion hinaus zu sein glaubt, ihren Zauber aufspart: das ist der Glanz.

Der Glanz wird nach Wundts Untersuchungen zur physiologischen Psychologie[1]) ganz als Eigenschaft der zunächst gesehenen Fläche aufgefasst. „Er tritt unter solchen Bedingungen ein, wo die Auffassung der spiegelnden Fläche und die des hinter ihr gelegenen Spiegelbildes annähernd gleichmäfsig begünstigt ist. Hier sollten wir also zwei Oberflächen in der selben Richtung sehen. Aber wir sind nicht im Stande, dies in einer Vorstellung zu vereinigen; wir fassen daher das gespiegelte Licht nur als eine Modifikation der spiegelnden Fläche auf, die wir daneben doch in ihrer ursprünglichen Farbe und Helligkeit annähernd erkennen. Hierin besteht das Wesen des Glanzes, der demnach ebensogut eine psychologische wie eine physikalische Erscheinung genannt werden kann."

Diese Tatsachen sind es, mit denen das Rokoko in seinem Stoffgebilde rechnet: denn die grossen Spiegelflächen seiner Zimmer sollen nicht nur Spiegel sein, um etwa die selbstgefällige Erscheinung des damaligen Salonlebens wiederzugeben (wie Dohme sich denkt), sondern auch Flächen; sie sollen eine Wand wenigstens bis zu gewissem Grade bedeuten, also dazu beitragen, die Umgebung als Sphäre des Spiels herzustellen und vor jedem derben Verstoss zu bewahren, d. h., das Abonnement suspendu aufrecht zu erhalten. Deshalb trifft diese Kunst allerlei

1) Physiol. Psych. 3. Aufl. 1887, II, 179, vgl. Beiträge zur Theorie der Sinneswahrnehmung, S. 315.

Vorkehrungen, die das Auge grade auf die Beachtung der Oberfläche als solcher hinleiten. So bewirken schon die aufgemalten Blumen der venezianischen Spiegel eine Trennung der Glasfläche vorn von der Raumillusion dahinter. Im Rokoko sind es die vom Rahmen ausgehenden Ranken, das übergespannte Gitterwerk, die herabhangenden Blumengewinde, die mannichfaltigen Zierraten, die sich in flacherem Relief auf der Fläche hinbreiten und sie als Unterlage für sich fordern, so dass das Auge nicht umhin kann, sie als Glaswand anzuerkennen, wie das Fenster daneben oder gegenüber. Der Spiegel selbst aber giebt ein Bild so räumlich und körperlich wie der Ausschnitt aus der örtlichen Umgebung, aus Garten, Platz oder Strasse, die durch Fenster oder Türen hereinschauen, also das wirkliche Fernbild da draussen, das in freierem Abstand doch immer dazu beiträgt, das Wirklichkeitsgefühl wach zu halten und die Wärme des Lebens in all dem schönen Schein als Pulsschlag der ganzen Welt zu spüren.

Nehmen wir im Innern aber noch die Zwiefaltigkeit des Lichtes hinzu, die durch die glänzenden und spiegelnden Flächen entsteht, nämlich einerseits das gespiegelte oder Glanz-Licht, das im Allgemeinen die Farbe der Lichtquelle bewahrt, andrerseits das eigene der Stoffe selbst, das der Körper an sich hat, solange er nicht poliert worden, also solange er noch nicht glänzt, so entsteht ein Schimmern und Flimmern, das den materiellen Bestand des Einzelnen noch weiter der Kontrole entrückt, so dass die Frage, aus welcher körperlichen Masse nun eigentlich das Kunstwerk

des Rokokostiles bestehe, angesichts des Ganzen zur Torheit wird. Alle bisherigen Versuche, mit Einem Material auszukommen, gehen fehl oder stellen sich bei genauer Analyse als Selbsttäuschung heraus. Die Eigenschaften all der verschiedenen Stoffe werden gedämpft und gemäfsigt, durch allerlei Proceduren modificiert und so in ihrer äusseren Erscheinung miteinander verbunden und verwoben, dass eben eine einheitliche Gesamterscheinung entsteht, die jedes prosaische Zutappen auf das Herstellungsmaterial des Einzelnen verbietet. R. Dohme hat mit richtigem Gefühl, wenn auch mehr zur Verteidigung der Unvollkommenheiten als zur Anerkennung des objektiven Sachverhaltes im Rokoko, wenigstens für das Ornament die Ansicht ausgesprochen: „Das Rokoko darf eben nur auf Gesamtwirkung betrachtet werden.“ Das muss für das ganze Kunstwerk als mafsgebender Standpunkt angenommen werden, schon als Folgerung des bisherigen Fortschrittes im Barock einerseits, wie der ausgesprochenen Erkenntnis, dass alle Teile nur zu einem Spiel zusammenwirken, das nicht zur selben Zeit voller Ernst sein kann und den nüchternen Ansprüchen der Aufklärung nicht gerecht werden will.

Aber ebendeshalb ist es wichtig, vor allen Dingen den Standpunkt zurückzugewinnen, den die Gesamtwirkung des Ganzen ursprünglich dem Betrachter anwies. Ich glaube, dass auch Semper zu sehr am Einzelnen hängen bleibt, weil er sich vorerst nur mit den technischen und tektonischen Künsten beschäftigt, die zu einem Ganzen erst hinstreben. Die Selbständigkeit des Rahmenwerks ist nur solange das

letzte Wort für die Erkenntnis dieser besondern Organisation, solange man auf Burckhardts Standpunkt beharrt, und nicht der Raumgestaltung als solcher allein das innerste Wesen eines Stiles zu erschliessen anheim giebt. Auch Dohme fällt selbst in die übliche Einzelbetrachtung zurück: „sobald man die Grammatik der Formensprache im Einzelnen studiert, stösst man, wie er meint, im Rokoko überall auf Geschmacklosigkeiten, wo nicht auf Roheiten." Dies sei schon in der Frühzeit des Stiles der Fall, und eine Ausnahme davon machen allein die naturalistisch behandelten zarten Blumen und Guirlanden in Holz oder Gips, die nicht selten eine liebevolle Zeichnung und Durchführung bis in die letzte Kleinigkeit verraten. Er fragt sich aber nicht, woher denn grade hier eine Ausnahme von der sonstigen überall auf die Gesamtwirkung berechneten Behandlung eintritt? Nun gehören aber diese Blumengehänge, wie jenes Gitterwerk über den Spiegeln und wie die Grotteskengebilde der Panneaux eben der Gränzsphäre zwischen der Wirklichkeit des lebendigen Bewohners und dem mannichfaltigen Schein des Raumgebildes an, der ihn umgiebt. Es ist die Zone, wo Wahrheit und Dichtung ineinander gehen, aber doch der Glaube an sie zunächst erweckt werden muss, — wo sich der Raum wenigstens in zarter Reliefauffassung körperlich konstituieren soll, damit alles jenseits Erscheinende als einheitliche Hülle sich darüber breite. In dieser Zone des klaren Abstands vom eigenen Leibe des Bewohners wurzelt auch das ornamentale Gewächs, vollzieht sich jenes pflanzen-

hafte Leben, das die Füllungen umrankt; hier löst sich das Pegma in vegetabilische, der strengen Regelmäfsigkeit widerstrebende Elemente auf, ja hier wird es gleichsam flüssig (wie Semper sagt), und dies ist für uns die Hauptsache; denn damit ist der Übergang vom Körperhaften und Konstitutiven ins Bildliche bezeichnet, das Aufgehen in die Einheit zwischen Plastischem und Räumlichem. Im Augenschein verfliesst die Organisation wie die Krystallisation zu einem gemeinsamen Eindruck, in dem wir allein des Zusammenhanges aller Dinge als solchen inne werden. Das heisst, der entscheidende Standpunkt für das Stoffgebilde des Rokoko ist nicht mehr der tektonisch-stereometrische, nicht der plastisch-organische, sondern der malerische. Mit den beiden ersten oder einem von beiden allein auskommen wollen, ist Gewalt, heisst nicht, der Erscheinung gerecht werden, wie sie sich giebt. Die konsequenten aber einseitigen Anschauungen, die jene beiden Standpunkte für sich ergeben, werden aufgelöst im Spiel des Ineinanderwebens, und die Auffassung des Bildes allein ist das Mafsgebende für das Ganze. Das Rokoko ist malerisch gewordene Kunst im eminenten Sinne. Überall wo wir, um mit Dohme zu reden, „die Grammatik der Formensprache“ für Architektur oder Plastik im Besondern verfolgen, da stossen wir auf Inkonsequenzen, nach bisherigen Schulbegriffen vielleicht auf Ungereimtheiten; mit keinem Hausgesetz eines „Materialstiles“ ist auszukommen, die Phantasie des Rokoko verspottet sie alle mit der liebenswürdigsten

Schmiegsamkeit, mit der es alle Illusionen des Stoffes ausbeutet, solange sie ihr dienen mögen. Jede Eigenschaft der Materie verschwindet, jede Form verschwimmt, jede Farbe verduftet in der Region, wo über alle Zeugnisse unsrer Sinne sonst der Augenschein als Bild sein Recht verlangt.

6.

Es sind aufrechte Flächen ringsum, ohne Zweifel, hier aus Holz, dort aus Stuck, dort aus Glas bestehend, aber mit schimmerndem Glanz umwebt, der diese Unterschiede schon ausgleicht, hier mit einem Seidengewand bezogen, dort mit einem leichten Ornament übersponnen, hier in zartem Relief hervorquellend und wieder zerfliessend, dort mit mannichfaltigster Erscheinung bemalt. Überall macht sich fast nur die Oberfläche, mehr oder minder beweglicher Art, als solche geltend, und die Sicherung in diesem Bestande wird hinter der Scene vorausgesetzt. Wo Flächen aneinanderstossen, die Fugen oder Nähte sichtbar werden könnten, da gesellen sich gradlinige Leisten, die sich oben in irgend einer geschwungenen Form zusammenschliessen, und jenes schlanke dünne Gewächs, das dieser Andeutung des statischen Gesetzes und der ganzen regelmäfsigen Voraussetzung des Raumkörpers widerstreitet, und neckisch nur der eigenen unberechenbaren Laune zu folgen scheint, aber nirgends — und das ist entscheidend — in ernstlichen Konflikt tritt, nirgends das ruhige Walten der Grundlage, die selbstverständliche Beharrung des Gegebenen stört, sondern über-

all feinfühlig, leicht und schwungvoll sein lustiges Spiel, so ausgelassen es sich geben mag, mit sicherm Takt in den Gränzen bewegt, die für den lebendigen Bewohner auch bestehen, eben die Voraussetzung ihrer Geselligkeit sind. Mag ihre sprudelnde Lebenslust auch schäumend emporsteigen und den Becher kränzen, nur in duftigsten, perlend schimmernden Bläschen quillt sie über den Rand des Glases und seine feingeschnittenen Muster in durchsichtiger Wandung.

Je höher die Ranken am Rahmenwerk steigen, desto reicher, übermütiger wird wol gar ihr Treiben; aber es sind leichte Gebilde, die es mehr wie Schilf und Blätter, denn wie volle Früchte, trägt, und selbst Muscheln und allerlei abenteuerliche Gestaltungen vom Grunde des Meeres werden hier oben so entkörpert, dass sie nur ihrer malerischen Erscheinung, nicht ihres Stoffes wegen da sind, das heisst nur den Reiz ihrer Form mit allen Anklängen des drinnen waltenden Lebens, mit allem Antrieb fliessender übergleitender Bewegung ausbreiten, aber nirgends zum Nacherleben ihrer ursprünglichen Leibhaftigkeit und ihrer vollen plastischen Ausgestaltung, ihres urkräftigen Wachstums auffordern. Das ganze Raumgebilde mag sich wie im Aufschwung, im Emporwachsen vor unsern Augen zu bewegen scheinen; mögen wie die Bogen des Rahmenwerks aufwärts und abwärts, auch die Flächen der Füllung sich einwärts und auswärts schwingen, und so gemeinsam den letzten Abschluss, der sie zusammenfasst, vorbereiten. Doch ist auch hier kein innerer Widerstreit, kein feindlicher Gegensatz zwischen unten und

oben, sondern nur die wolabgewogene, wirksame, spannende Steigerung des Spiels, von dem jeder hinreichend gebildete Teilnehmer weiss, dass es nicht in Zwistigkeit oder verletzenden Kampf ausarten werde. So sind die bildsamen Kräfte des Barockbaues verwertet, ohne ernsten innern Widerstreit, vielmehr von vornherein bei aller Mannichfaltigkeit des Strebens in der Absicht auf harmonischen Ausgleich. Und diese Vermittlung vollzieht sich als Bewegung der Flächen, der Linien, des Lichtes und der Farben in gleichmässiger Helligkeit und ungetrübter Heiterkeit, — wie ein Spiel.

Und den Ausklang giebt dann die Decke. Hier im Festsaal z. B. überzieht sich ihre weisse Fläche mit einem Schlussreigen fröhlicher Ornamentik, der wol gar ein grosses Deckengemälde einfasst, in dem der Olymp sich öffnet; dort im Salon sind wenigstens die Eckstücke und die Mitte mit dem Stuckzierat ausgezeichnet, der sich locker und sanft in der Ebene verliert; oder im Eckpavillon gegen den Garten zu erwächst aus dem Rahmenwerk des Aufbaues ringsum gar ein Bilderkranz vor dem Deckenrand, über dem nur der blaue Grund noch den freien Himmel selber bedeutet.

Begreiflicher Weise jedoch werden nur die bevorzugten Räume zur vollen Ausprägung der Ideale, während die übrigen Gemächer, je mehr sie sich dem gewöhnlichen Gebrauch des Alltagslebens nähern, auch in der Form die Regelmäfsigkeit des sichern Bestandes und das ruhige Verhalten des Durchschnitts annehmen. Auch darin liegt ein Fortschritt gegen

den Barockstil, der ausschliesslich die erhabene Tonart und den übermenschlichen Mafsstab kennt, wenigstens für die ebenbürtige Gesellschaft, d. h. von Zwischengeschossen für Diener und Zwerge allein abgesehen. Nur allmählich lernt er, die Pracht zu mäfsigen und durch Zurückhaltung, wo sie woltut, auch Abwechselung und dauerndere Befriedigung zu erreichen. Im Rokoko ist der berechtigte und natürliche Ausdruck der verschiedenen Seiten des Lebens viel mannichfaltiger und entspricht in durchgebildeten Bauten stets der besondern Aufgabe viel mehr. Es liegt auch darin eine Rückkehr zu den Bestrebungen der italienischen Frührenaissance, die man im einseitigen Verfolg des grossen Stiles vergessen hatte.

Man sehe nur die Gallerie im Hôtel de Villars, ein vollendetes Meisterstück des Rokoko, in dem Stich der Innendekoration an, wie sie Leroux († 1745) geschaffen! Man beachte einmal in diesem Durchschnitt an der Schmalseite, wie sich das Raumgebilde vom oberen Rand der Wände über dem Simsstreifen ausbaucht und zwischen den kartouchenförmigen Eck- und Mittelstücken wieder zusammenzieht, vor dem letzten Aufschwung der Decke, die sich flach über den Boden breitet. Oder man vergleiche den Aufriss der Gartensäle in Eckpavillons mit dem der anstossenden Gemächer, je nachdem diese zu einheitlicher Zimmerflucht gehören, doch durch verborgene Türen zugänglich eine Zuflucht aus der festlichen Gesellschaft, aus dem Spiel in die Wirklichkeit gewähren. Da überbieten jene wol noch im Hochdrang das Durchschnittsmafs der andern, steigen

wol gar in kühnerer Wölbung auf, während die andern flach gedeckt bleiben, oder gar dem Mafsstab der Zwischengeschosse sich nähern. Überall aber ist im Innenraum die letzte Absicht aller Formen- und Flächenbewegung wie aller Verhältnisse: der Ausgleich zum Bilde für das Auge.

7.

Diese Verschiedenheit der Raumgestaltungen pflanzt sich sodann natürlich auch ins Äussere des Baukörpers fort; aber sie tritt dort nicht immer so unmittelbar hervor, wo ein gemeinsames Dach die Reihe der abwechselnden Räume zusammenfasst. Nur bei dem Einzelraum, wie beim isolierten Pavillon im Garten, oder an der Spitze eines Flügels freier heraustretend, oder als Mittelrisalit wenigstens teilweise über die Flucht der Seiten vorragend, verkündet sich die innere Form des Raumgebildes auch mehr oder minder vollständig nach Aussen. Doch dürfen wir auch hier nicht vergessen, dass das Interesse des Stiles garnicht darauf gerichtet ist, für den plastischen oder tektonischen Gesichtspunkt befriedigend zu wirken, an das Verständnis krystallinischer Körper oder organischer Gewächse für sich zu appellieren; er will vielmehr auch hier überall durch den Zusammenhang wirken. Besonders in Landhäusern, wo die Rücksicht auf den Zuschnitt des Bauplatzes und den vorhandenen Linienzug der Strassen nicht mitspielt, hat der Rokokobau Gelegenheit, im Äussern eine unbefangene Freiheit zu entwickeln. Wie die einzelnen Zimmer im Grundriss vor- oder zurück-

springen, hier im Halbrund dort in Polygonecken, so bewegen sich auch die Aussenmauern, die körperlichen Massen des ganzen Baues. Und jemehr der heutige Architekt sich sagen mag, dass es mit wenigen Strichen geändert werden könnte, desto weniger ist er berechtigt, diesen unmittelbaren Ausdruck der innern Raumbildung als eine „tadelnswerte Spielerei“ zu bezeichnen, die eine andre Schule mit ebensoviel Recht als „lobenswerte Aufrichtigkeit“ ansehen dürfte. Wir haben jedenfalls zu fragen, weshalb die Rokokomeister, die es bei ihrer Virtuosität in der Grundrissbildung sehr leicht regelmäfsiger machen konnten, eben dies nicht gewollt haben, — weshalb sie es so und nicht anders gemacht? Es ist das ästhetische Wollen jener Zeit, das wir verstehen sollten, ehe wir urteilen. Vielleicht ist ihr Geschmack dem unsrigen weitaus überlegen, so dass die Schulmeisterei des neunzehnten Jahrhunders vor der Kunst des achtzehnten zu erröten hätte, sobald ihr eine Ahnung der eignen barbarischen Gefühllosigkeit aufgeht.

Sicher wirken hier die nämlichen Stilprinzipien weiter, wie im Innern: zunächst die Gestaltung jedes Raumes, dessen Wände, von hohen und breiten Fenstern durchsetzt, wenigstens in einigen Bruchteilen des Ganzen heraustreten, und zweitens die Zusammenordnung dieser Aussenseiten der fortlaufenden Reihe von gleichmäfsigen oder abwechselnden Raumformen. Bewegung der Körper und Flächen ist es, die sich einstellt, Abwechselung der hellen Mauerteile und der Fenster- oder Türöffnungen ausserdem, die dem Vermächtnis des Barockstiles gemäfs

den Gesetzen malerischer Gruppierung folgt. Und hier machen sich bald alle jene malerischen Neigungen geltend, die der nordischen Kunst besonders seit der Spätgotik schon eigentümlich waren und im altfranzösischen Schloss ihre Befriedigung finden mochten. Wo die Meister des Rokoko selbst den Aussenbau gestalteten, da wundern sich die heutigen Beurteiler wol ebenso über die Schlichtheit im Vergleich zu dem üppigen Reichtum des Innern; aber auch da ist zu antworten, dass die besten Künstler ihre Mittel wol überlegt und absichtlich so verteilt haben. Sie wussten besser, was Rechnung im Ganzen heisst als wir, das ist wol ausser Zweifel.

Der Innenraum ist in jeder Wohnung die Hauptsache. Die Übertragung der Ansprüche und Bedeutung des Monumentalbaues auf das Äussere des Hauses ist ein Verfahren, über dessen Tragweite man sich klar sein sollte. Wenn die Italiener so gedacht haben und von allen Verehrern der Renaissance wegen dieser Sinnesart gerühmt werden, so lag es dem Nordfranzosen und liegt es den Völkern germanischen Stammes noch jetzt nicht ohne Weiteres nahe. Der natürliche Geist unterscheidet zwischen der Sprache des Monumentalbaues, der eine drinnen wohnende Idee in ihrem bleibenden Bestande charakterisieren will, und der Sprache des Privathauses, der traulichen Fassung des eigenen menschlichen Daseins im Wechsel des Lebens. Im Vergleich zur Gewohnheit der Renaissance und des Barock, die sogar zur Selbstvergötterung der Person des Bauherrn in seinem Palast gediehen war, und in der Person des Roi

Soleil den höchsten Grad erreicht hatte, bedeutet auch hier die anspruchslose Schlichtheit des Rokoko eine Rückkehr zur Natur, die als Sehnsucht wenigstens im allgemeinen Wesen der Zeit liegt. Immer freilich bleibt ein starker Rest von Selbstgefälligkeit, der die vollere Hingebung an die grosse Naturmacht hindert. Die Einfachheit selbst fällt noch gesucht aus. Aber sie nimmt wenigstens keine Wirkungen vorweg, die das Innere bieten soll. Und es ist eine Abirrung von den ächten Prinzipien des Stiles, wenn spätere Meister oder auswärtige Nachahmer, wie in Deutschland, die Innendekoration nach Aussen kehren, oder wenn, wie es in Frankreich selbst geschah, hier die Formensprache der Antike, das säulengetragene herrliche Dach, die Tempelfassade sich wieder einstellt.

Bei den eigentümlichen Originalwerken des Rokoko muss aber auch der besondre Charakter des Baues nicht ausser Acht gelassen werden. Das Stadthaus trägt ein andres Äussere zur Schau, als es das Landhaus, besonders mitten im Park versteckt, entfalten mag. Die stark ausladenden und verkröpften Gesimse, das ganze Pilaster- und Säulenwesen des Barock hört auf; denn diese Generation in Frankreich huldigt nicht mehr dem Grundgefühl: Schönheit ist Kraft, die übermenschliche gar der Materie, der Elemente. Ganz glatte, gradlinige Bänder umziehen kaum sichtbar statt der kräftigen Sockel, der stark schattenden Simse den Bau. Vor den hohen Fenstern mit den immer grösser werdenden, dünn in Blei gefassten Scheiben darf kein vorspringender Giebel das helle Licht wegnehmen. Als Wandflächen

zwischen ihnen bleiben nur schmale Streifen übrig, die keine senkrechte Teilung mehr erheischen oder nur vertragen. Auch das ist schon vorbereitet in Rom seit den Tagen Berninis, wo es zunächst das schlichte Durchschnittsmafs der Flächengliederung, als ruhigere Grundlage, aber eben deshalb auch begünstigende Folie für die stark instrumentierten Hauptkompositionen der Kirchen- und Palastfassaden abgab. Das Rokoko bewährt sich als Flächenstil, indem es diese Felderteilung, Lisenenumrahmung u.s.w. adoptiert. Wo aber Paläste gebaut werden, die zugleich nach Aussen repräsentieren sollen, da ist es die Renaissance mit ihren Säulen, wie bei Bernini, die den Schmuck herleiht, oder wenn es hoch kommt die klassischere Bildung der Palladioschule. Stets aber wird die Verwendung im malerischen Sinne gehalten, d. h. raumöffnend, mit der Aussenwelt vermittelnd, soweit es sich mit der Lichtfreude und der Flächenfreude irgend verträgt. Bald liebt man es nicht mehr, sie vor die Fassade zu stellen, sondern legt sie in die Fluchtlinie des Ganzen, indem man die Wand hinter ihnen nach Innen zieht und so eine Loggia bildet, wie schon bei Palladio, bei Pietro da Cortona (S. M. in via Lata), später Ferdinando Fuga (S. M. Maggiore) in Rom, aber auch bei Claude Perrault an der Louvrefassade. So ziehen sich wol Säulengänge um den Vorhof und runden sich zu den Seiten des Portales, für den Bewohner des Palastes die Bildwirkung dieser Schlusswand begünstigend, für den Besucher eine freundliche Begleitung des Blickes wie des Ganges auf die gastliche Schwelle

zu. Aber, wie auf dem Gebälk die Balustraden und auf diesen die Statuen und Vasen nicht fehlen mit ihrem malerischen Schwung und ihrer rhythmischen Gruppierung in der Reihe, so nimmt auch die Einzelbildung malerische Elemente an, wie das Kranzgehänge am Kapitell und die Blumen, Knospen oder Perlenfüllung an den Enden der Kannelüren. Schon in Palladios Villa Masèr finden sich an der Kirche, dieser Miniaturausgabe des Pantheon in seinem persönlichsten Geschmacke, von Kapitell zu Kapitell Festons, als versteinerter Gelegenheitsschmuck nicht nur, sondern als Ausdruck malerischer Vermittlung zwischen Körper und Raum, die selbst dem strengen Architekten Bedürfnis war.

Sonst aber herrscht im Äussern der Rokokobauten zunächst die flächenhafte Schlichtheit überall im Gegensatz zu den Volutengiebeln, den schwellenden Gesimsen, den ausspringenden Erkern des Barock, ja die „Linealstreifen", als zweifelloseste Betonung der Graden, steigen vom Erdgeschoss bis zum Mansardendach hinauf, und „Rechtecke, flach wie Papptafeln", bilden die einzige Gliederung zwischen den möglichst wenigen Geschossen. „Der Umstand, dass in vielen Fällen die Höhenerhebung im Verhältnis zur Breite eine äusserst geringe war", wirkte gleichfalls herabmindernd auf die Ausgestaltung im plastischen Sinne. Die Fensterpfeiler sind nur durch Rahmen eingefasst, auch die Fenstergewände als einfache Rahmstücke behandelt; in die Mitte der flachen Bogen tritt eine spielende Verzierung (Verknüpfung der Rohrstäbe zunächst?), bald

ein Kopf, eine Gruppe von Emblemen, eine Kartouche oder Muschel. Das Hauptgesims verflacht sich, selbst wo es mit seinen drei Teilen als volles Kranzgesims auftritt. Fast nie fehlt eine mehr oder minder hohe Attika. Am ganzen Bau kommt auch wol eine rechteckige Felderteilung vor, die an Ecklisenen noch in äusserster Flachheit an die Quaderimitation bei Bernini anklingt.

Nur selbständige Pavillons oder Mittelrisalite, wie gesagt, nehmen zu diesen Mitteln noch die Schwingung der Wandfläche selbst hinzu, um konkave oder konvexe Körperbildung zu erzielen. Aber auch diese sind mit ihren wiederholten stumpfwinklig verbrochenen Eckkanten nur leise geschweift, und legen sich immer noch breit auseinander, damit die helle Fläche wol zarte Schattierung, nicht aber scharfe Kontraste und dunkle Streifen bekomme. Albert v. Zahns Vergleich mit „Kartenhäusern" bleibt, richtig verstanden, eine ausserordentlich treffende Charakteristik.

Viel kräftiger bewegt sich, öffnet und vermittelt sich, wie man erwarten wird, die Gartenfassade, oder wol gar der ganze Baukörper des Gartenhauses im Parke drinnen. Die geschmückte Wand der römischen Villen setzt sich lebendiger und freier aufgelockert mit der Umgebung auseinander. Büsten auf Konsolen und Trophäengehänge schmücken sogar schon das Haus J. Hardouin-Mansarts in der rue des Tournelles, wie das Hôtel de Pompadour von de la Maire. Draussen auf dem Lande zeigt sich denn doch, dass die malerischen Anschauungen zu stark entwickelt sind, um sich noch zurückzuhalten, wo

keine Rücksicht mehr beengt. Je weniger Aufwand von kostspieligen Mitteln noch im Innern getrieben wird, desto mannichfaltiger darf das Äussere werden, und mit dem Hintergrund der schattigen Baumgruppen, der tiefen Perspektive durch die Alleen und dem schimmernden Spiegel eines Teiches in Beziehung treten. Das Gefühl stetigen Zusammenhanges und regen Verkehrs zwischen Bewohner und Natur ringsum gewinnt seinen Ausdruck überall, bevor noch das Bewusstsein klar sein mag, wie malerisch diese Betonung der Abhängigkeit von den örtlichen Bedingungen, diese Auffassung des Hauses in, mit und unter dem umgebenden Raum eigentlich werden kann. Noch hindert der Überrest selbstgefälliger Bespiegelung daran, die Sehnsucht nach dem weiten All da draussen zu befriedigen; noch bewahrt die verwöhnte französische Gesellschaft die Überzeugung menschlicher Überlegenheit zu stark; aber die litterarischen Zeugen des aufkeimenden Naturgefühls fehlen ja nicht, wenn es auch zunächst eine sentimentale Wendung nimmt, wie in Rousseaus Nouvelle Héloise und im englischen Garten selber. Selbst Jagdschlösser und Gloriettes umarmen gradezu die Landschaft, indem sie ihre Seitenflügel, oft in schräger Richtung, ja als Doppelarme nach vorn und hinten, vom centralen Mittelbau in die Gegend hinausstrecken. Und dieser Mittelsaal mit seiner Kuppel unter dem Zeltdach, wie die Gallerien, die von ihm auslaufen, enthalten weiter nichts als Fenster und Türen zum Ausblick ins Freie, zum Einlass von Luft und Licht und zum Einblick der Natur in die Hallen. Das be-

zeugt z. B. Boffrands Jagdschloss für den Statthalter der Niederlande schon vor dem Spanischen Erbfolgekrieg, der 1706 die Vollendung vereitelte, nach dem Stich, den er unter den Namen „Boucheford“ bei Brüssel veröffentlicht hat, und ebenso sein Entwurf für das Schloss Malgrange bei Nancy, das Herzog Leopold Joseph Karl von Lothringen (also vor 1719) erbauen wollte, — von ausgeführten Belegstücken auf deutschem Boden garnicht mehr zu reden. Die allseitige Gemeinschaft des Bauwerkes mit seinem Milieu kann kaum liebenswürdiger in den Formen der gebildeten „wolerzogenen“ Gesellschaft sich ausprägen, als wie es im Lusthaus des Rokoko geschieht. Der Baukörper öffnet sich ausser den Eingängen durch eine Reihe von hohen, wie Türen bis auf den Boden reichenden Fenstern, um die weite Welt als Bild in sich aufzunehmen; er entwickelt in der Mitte eine möglichst grosse Fläche für diese Berührung, wölbt sie wol rund hervor oder legt sie in stumpfwinkligem Polygon heraus; er streckt gar Flügel mit solchen runden oder polygonen Pavillons noch selbständiger hinaus in den Garten, oder verteilt völlig losgetrennte Sendlinge an bevorzugte Stellen.

Das Bestreben nach Gemeinschaft mit der Natur draussen war so stark, dass man die Kälte der rauheren Jahreszeit mehr vergass, als es das günstige Klima selbst der Umgegend von Paris erklärlich macht, und auch diesen Schattenseiten der lichtvollen Bauart gegenüber scheint dem lebenslustigen Optimismus ein hoher Grad von Selbsttäuschung gelungen zu sein, wie so mancher Nachtseite der sozialen Zu-

stände gegenüber. Fragen wir nur den Baukörper, soweit er seine Aussenseite zeigt, so dürfen wir die Raumöffnung für die Hauptsache halten. Was nicht mehr zu deren Einrahmung gehört und zur künstlerischen Bezeichnung ihres Wertes, das ist nur glatte Oberfläche, die sich ebenso schlicht im Stoffe wie einfach in der Form darlegt. Nicht mehr ein erdgeborenes, felsenfestes Körpergebilde haben wir vor uns, wie in den Zeiten strotzender Kraft, sondern nur den unentbehrlichen Aufbau der Schirmwände, die keine höhere Bedeutung beanspruchen als der Innenraum, zu dessen Verwirklichung sie da sind, mit dessen Sinn und Leben sie stehen und fallen. Das unbefangene Urteil kann die Sorglosigkeit in der Ausbildung des Äussern nur als vollkommen berechtigt anerkennen. Die glänzende farbig schillernde Aussenseite der Bewohner selbst begegnet sich festlich geschmückt mit dem Innern der Räume, und das lockere, überall zugängliche, den mannichfaltigen Reizen der Aussenwelt sich öffnende Äussere ihrer Bauten entspricht dem im Grunde ebenso sorglosen als genufssüchtigen, ebenso raffinierten als liebenswürdigen Wesen dieser Generation von Aristokraten.[1]) Selbst die Dachbildung bekennt den Verzicht auf das italienische Streben, „Alles unter einen Hut zu bringen", und gestattet dem Einzelnen oder der Gruppe wieder den freien Spielraum

1) Über die kulturgeschichtlichen Zusammenhänge vgl. Anton Springers Essay „Der Rococostil" in den Bildern aus der neuern Kunstgeschichte, 2. Aufl., Bonn 1886, II, p. 211.

nach Oben, wie die französische Renaissance als Erbin der Gotik auch getan.

Wir erkennen darnach in der ganzen Architektur des Rokoko eine so völlige Übereinstimmung mit sich selbst, dass wir die Bezeichnung als Stil ihr ebensowenig vorenthalten dürfen, wie der Dekorationsweise oder den sonstigen Betätigungen in Malerei und Skulptur, oder in allen damals überhaupt gepflegten Zweigen des Kunsthandwerks, das, grade unter dem Einfluss dieser Geschmacksrichtung auf das Malerische, zu hoher Blüte und vollendetem Einklang aller Erzeugnisse in ihrer Beziehung zum Ganzen hindurchdrang. Es ist ein Leichtes, an der Hand der feinsinnigen Analysen, die Gottfried Semper, Albert v. Zahn und Robert Dohme gegeben haben, den Stil in allen diesen Äusserungen weiter zu verfolgen. Die liebevolle Charakteristik, die französische Kenner der Sache und Meister des Wortes den einzelnen Erscheinungen gewidmet haben, muss nur vorurteilsfrei zunächst in rein ästhetischem und kunstgeschichtlichem Sinne verarbeitet werden, ohne den stets noch moralisierenden Beigeschmack, den unsre Historiker dabei angenommen. So verständlich dieses ethische Bekenntnis auch als Bedürfnis überzeugter Anhänger andrer Lehren erscheinen mag, so gefährlich sind die pathetischen Vorwürfe oder die witzigen Seitenhiebe, die sich immer häufiger einstellen, je weniger der litterarisch gebildete oder kulturgeschichtlich interessierte Forscher von den eigensten Angelegenheiten der Kunst zu sagen sich getraut.

HISTORISCHER VERLAUF

Je bestimmter wir das Rokoko als einen eignen Stil anerkennen, der in der Entwicklungsgeschichte der Renaissance, ebenso wie der Barock, seine bestimmte Stelle beansprucht, und zwar aus dem malerisch gewordenen Barockstil Roms durch seine Verpflanzung auf den Boden der französischen Spätrenaissance hervorwächst, also eine weitere Phase nach diesem von specifisch nordischem Charakter bedeutet, die mit der Grossmacht der niederländischen Malerei in ebenso innigem und natürlichem Bunde steht, — desto mehr drängt sich die Frage auf, was denn von dem historischen Verlauf dieses Stiles zu halten sei.

Zunächst in der Architektur, deren selbständige Rolle wir geflissenlich hervorzuheben bemüht waren. Erkennt man mit Destailleur schon in Robert de Cottes Arbeiten im Hôtel de Toulouse 1713—1719 (Banque de France) die Kennzeichen des Übergangs in den neuen Stil, besonders in der berühmten Gallerie, so wird sich auch gleichzeitig im Hôtel Conti (später du Maine) 1716—1719, das hernach wieder umgebaut worden, noch mancher Überrest des Früheren erkennen lassen mitten im Verzicht auf jede Gliederordnung und in dem Hang zur Verschlingung aller Linien und Formen. Dagegen steht als vollständiger Beweis der veränderten Raumbildung in erster Linie das Palais Bourbon, leider auch dies durch den Umbau für die Chambre des Députés (1804— 1807) nach Aussen unkenntlich geworden.

Seine Anlage gehört einem Italiener, Girardini (1722), der statt Eines Haupteinganges in der Mitte deren zwei in den vorderen Pavillons anzuordnen wagte, während sich das Ganze in drei Flügeln um den Hof, ein quergelegtes Rechteck, durchaus malerisch hinlagerte. Die unregelmäfsige Gruppierung der vielgestaltigen Teile nach Innen zu, die offene Villenartigkeit des einstöckigen, mit flachem Dach schliessenden Gebäudes nach Aussen, besonders auf freier Terrasse gegen die Seine zu, mit dem spätern Platz Louis XV. gegenüber, waren ausserordentlich klare Veranschaulichungen des neuen Ideales, während die Einzelformen der Stichbogenfenster im Hof, wie der korinthischen Säulenordnung ringsum wol als Anteil der französischen Vollender Lassurance dort, hier Gabriel und Aubert gelten dürfen. Von Girardini rührt auch das benachbarte Hôtel de Lassay her, das dann durch den Prinzen von Condé mit dem Palais Bourbon vereinigt ward (1765—1775), ursprünglich aber eine ganz verwandte Anlage von kleinerem Mafsstabe gewesen ist. Lassurance, Courtonne und andre Meister vertreten in ihren Werken die frühere Phase des Rokoko, die man Stil der Regentschaft nennt.

Durch den neuen Anlauf der schöpferischen Gestaltungskraft in Juste-Aurèle Meissonier kommt dann, je mehr es sich in Frankreich läutert und verfeinert, das Rokoko zu seiner vollen Entwicklung, die wir unter den eigentlichen Franzosen gleichzeitig am Reinsten bei Jean Baptiste Leroux († 1745) erkennen. Ein Stil, der so vollständig alle

Teile der Baukunst, die raumbildende wie die körperbildende Seite ihrer Tätigkeit nach malerischen Prinzipien behandelt, und die architektonische wie die plastische Schönheit durchaus der malerischen unterordnet, — der die Bildauffassung, den Zusammenhang alles Körperlichen und Räumlichen unter dem Gesichtspunkt des Gesamteindrucks, selbst nicht mehr der Reliefauffassung, sondern des Fernbildes, über Alles stellt, ist begreiflicher Weise ganz dem mafshaltenden Schönheitssinn, dem Zartgefühl eines feingebildeten Geschmackes anheimgegeben. Und dieser leicht beweglichen, unaufhörlich zitternden Nadel des einzigen Kompass fehlte, wie bekannt, die unentwegbare Grundlage einer starken ethischen Richtung, die unter allen Schwankungen den stetigen Einfluss ihres Poles aufweist. Sowie die Grundsätze der französischen Schulung von malerisch noch so genial begabten Künstlern ausser Acht gelassen werden, gerät die Tendenz, die natürliche des Stiles selbst, auf die abschüssige Bahn eines Betriebes, dem es nur um die Erscheinung als solche zu tun ist; sie entartet in rein dekoratives Schaffen, in unsolide Einkleidung und lüderliche Schnellproduktion. Die gute Zeit des Rokoko hört von dem Moment an auf, wo die scharfe Zeichnung der sorgfältig geschulten Generation verschwindet und unklare verschwommene Formen bevorzugt werden; denn diese Unbestimmtheit des Einzelnen, das Übergleiten des Körperlichen ins Flächenhafte, des Geformten ins Formlose, die Betonung der allseitigen Bedingtheit und des ewig veränderlichen Flusses aller Dinge,

diese Anempfindung an das Naturleben in seinem Entstehen und Vergehen, an das knospenhafte Werden aus dem Unbegränzten und die verwelkende Auflösung des Besondern ins Allgemeine stellen sich nur als Konseqenzen der malerischen Auffassung von selber ein.

Dann aber wird durch den Sieg des Malerischen in der Architektur zunächst die Malerei selber betroffen. Der Rahmen, der ihre Bildfläche sondert und begränzt, aber auch ihr eigenes Reich darinnen konstituiert, löst sich wuchernd und spielend nun auf in die Fläche nach Aussen wie nach Innen. Die Fläche selbst verliert ihre Eigenschaft als senkrechte Ebene gegenüber dem Beschauer und geht in sanfter Schwingung, hier konkav dort konvex, in das grössere Ganze des Raumgebildes auf, das seinerseits die stereometrische Form verläugnet, um desto lebendigeres Gebilde zu bleiben. Alle plastische Gliederung überzieht und durchwächst wie Adern und Nerven der organischen Geschöpfe diese Raumgestalt und verschmilzt mit ihm so einheitlich, dass nirgends mehr eine feste Umgränzung sich entschieden genug aussondert, um auf der Fläche ein Bild mit voller Räumlichkeit und Körperlichkeit darin auszugestalten. Selbst die strenge Theaterperspektive, die in drei Plänen hintereinander oder übereinander sich aufzubauen gewohnt war, muss nun möglichst verschwimmen und verschweben. Hier ist kein Platz mehr für monumentale, stark in die Tiefe und ins Relief gehende Malerei, wie sie im Anschluss an Jouvenet und die „Tenebrosi“ unter den Italienern,

oder weit heller, aber immer noch stark konstitutiv im Anschluss an Tiepolo sich ausgebildet hatte. Damit kamen die Grundsätze der ererbten Routine, die kunstreichen Kompositionsregeln, die man auf diese Perspektive gebaut hatte, überall da ins Schwanken, wo die selbständige Weiterdichtung des Raumes durch die Bravour des Malers nicht am Platze war. Nur eine dekorative Behandlung, die selber leicht und spielend, schemenhaft auf der Oberfläche bleibt, kann wirklich noch gedeihen, bis auf die wenigen Stellen, wo die starken Raumwerte wie in Deckengemälden erträglich, ja willkommen bleiben. Wo mit der Darstellung des Raumes auf der Fläche nicht mehr Ernst gemacht werden darf, da schwinden auch die Körperwerte, die der Maler hinsetzen kann, empfindlich zusammen; der Mafsstab sowol wie die Rundung der Gestalten vertragen nicht mehr die Grössenverhältnisse, die der monumentale Stil bis dahin ausgebildet hatte.

Schon der erste wieder selbständig begabte Nachfolger Watteaus muss diese Wirkung des durchgehenden Stiles auf die Malerei bedrohlich erfahren, da ihm die Ausschmückung der Innenräume des architektonisch vollendeten Rokoko zufällt. François Boucher (1703—1777) ist ja der Maler des Louis XV., der Liebling der Madame de Pompadour. Wir bemerken aber mitten in vollster schöpferischer Tätigkeit eine Wendung seines Strebens, die höchst bezeichnend ist für die Geschichte des Stiles. Eben der Maler muss vorangehen. Die Lebensgefahr der eigenen Kunst, die alle andern Schwestern unter

ihr Gesetz gezwungen, veranlasst seinen Versuch zur Rettung ihrer Existenz in höheren Aufgaben. Er kann das Heilmittel nur bei der Nachbarin Plastik suchen, der Körperbildnerin als solcher, und verschafft sich diese Hülfe selbst für Einbusse an Farbenkraft. Wir bemerken eine entschiedene Vergrösserung der Figuren, eine plastische Verstärkung aller Formen bei ihm, und es ist merkwürdig zu sehen, wie dabei der Urquell malerischer Energie, aus dem auch Watteau das sprudelnde Leben seines Pygmäengeschlechtes noch geschöpft hatte, der Vlame Rubens in Anspruch genommen wird, neben den Marmorbildern der antiken Kunst, die man aufs Neue zu betrachten anfieng. Boucher kehrt zu der fleischigen Fülle der Formen im Sinne des Niederländers zurück, aber er läutert sie durch klassische Studien nach dem Vorbild antiker Götterstatuen, die er mit andern, milder gewöhnten Augen sieht als Rubens. Und im Sinne dieser statuarischen Auffassung, der reineren Marmoranschauung, die durch französische Bildung ihm anerzogen ward, mäfsigt sich auch die Röte der Färbung. Nicht mehr die strotzende Blutwärme der flandrischen Blondinen, sondern die rosige Zartheit oder gar mit einem Stich ins Bläuliche, die Nüance des durchscheinenden Geäders, des blauen Venensaftes, des verbrauchten, ermattenden, alten Geblütes im verwelkenden Leibe gesellt sich der aufgedunsenen und verschwommenen Form, und statt des goldigen Tons, der bei Watteau noch immer aus den Tagen Claude Lorrains, ja Tizians manchmal, herüberschimmerte, tritt nun der silberne Mondlichtglanz auch in

voller Helligkeit der Mittagsstunden. Der grünblaue Gesamtton dieser Malereien bringt als Entgelt für den Zuwachs der Form wieder eine Entwirklichung der Farbe mit sich. Will man aber das Berechtigte in diesem Streben Bouchers verstehen, den Drang nach vollerer, grösserer Gestaltung, der hernach zum Statuenmalen selber führt, so entdeckt man eine Reaktion im Sinne des plastischen Ideales grade da, wo seine Palette fast verblasen wird. Und hier steht ihm die Formengebung eines François Girardon (1628 bis 1715) vor Augen, und ein Gesinnungsgenosse wie Edm. Bouchardon (1698—1762) unmittelbar zur Seite.

Mit diesem Lieblingsbildhauer der Pompadour bezeichnen wir eine Wendung in den Bestrebungen der Plastik selbst, von dem völlig Malerischen, äusserst Transitorischen zum eigensten Wesen zurück, und zur Abklärung mit Hülfe der Antike. Als besonders malerische Beispiele der Plastik im Louvre seien hier nur die Dido auf dem Scheiterhaufen von Cayot 1711, der Titan von Fr. Dumont 1712 und der hl. Sebastian von Coudray 1712, der bogenspannende Soldat von Bousseau 1715, der Charon von Hutin 1742, der schlafende Hirt von Vassé 1751 und der Prometheus von L. S. Adam 1762 erwähnt. Des Letztgenannten Neptun von 1737, wie die lyrische Poesie aus St. Cloud 1752 gehören schon völlig zu Bouchers Geschmack. Augustin Pajou (1750—1809) und selbst Jean Bapt. Pigalle (1714—1785) in seinem Merkur bemühen sich um grössere Fülle und Reinheit zugleich, während die glückliche Rettung zur

Einfachheit und Grösse hindurch nur J. Ant. Houdon (1741—1828) gelingt.

Daneben aber stellt sich auch in der Architektur das Verlangen nach körperhafter Ausrundung der Bauglieder, die Rückkehr zu ihrem plastisch selbständigsten Gliede, der Säule nach dem Vorbild der antiken Baukunst wieder ein. Jacques Germain Soufflot (1709—1780) erbaut seit 1755 das Pantheon von Paris, Ste. Généviève, und lässt 1764 sein Werk über die Tempel von Paestum erscheinen. So fällt die Haupttätigkeit Bouchers tatsächlich schon in eine Zeit, wo die strenger antikisierende Richtung der Architektur von Aussen her der malerischen Auflösung entgegentritt, ja in öffentlichen Bauwerken, die den Charakter der Wohnung verläugnen, schon das Feld behauptet.

Aber für das Verständnis der Kunstentwicklung ist es wichtig, sich klar zu machen, welchen Gang sie, von der Malerei rückwärts, einzuschlagen im Begriff war. Wenn man sich sagt, Boucher werde mit seinen Mythologien den Bestellern ebenso willkommen gewesen sein, wie der Dekorateur mit den neuen antikisierenden Détails, so ist damit nur eine äusserliche Gemeinschaft, die nämliche Grundlage der Bildung erklärt. Neben dem Inhalt gilt es jedoch, für den Stil vor Allem, die Form zu beachten, die Behandlung — seien es Mythologien, seien es Schäferidyllen — seiner lüsternen Verführungsscenen im Wesen der Gestaltung zu erfassen, die auf plastische Stärkung ausgeht. Seine Typen haben zu Anfang jedenfalls noch Verwandtschaft genug mit der Formen-

sprache des Rokoko, „sie sind in ihrer ewigen Rundlichkeit“, wie Zahn sich ausdrückt, „Produkte eines routinierten Manierismus, der im Grunde mehr mit den letzten Ausläufern der italienischen Maler der Grazien zusammenhängt“; aber eben durch diesen Zusammenhang werden sie in der Periode seines kräftigsten Schaffens zu einer Förderung des nämlichen Umschwungs, der in der Skulptur bei Bouchardon, in der Architektur jedenfalls bei Soufflot, wenn nicht schon bei Gabriel wahrzunehmen ist. Bouchers Kolorit aber bleibt das des Rokoko; oder er grade ist es, der die Farbenblässe der Dekoration und ihre zarten nur wie angehauchten Töne in die Malerei überträgt, so dass seine „Dessus de portes“ sehr einheitlich mit dem Innern des Rokokoboudoirs zusammengehen, wie das Breitformat seiner Bilder aus der vorwaltenden Tendenz der Raumanschauung hervorgewachsen war.

In dieser Verblassenheit, die über alle natürlichen Farben kommt, wo die bildliche Darstellung der Dinge beginnt, und zwar weil man in diesem Spiel der festlichen Umgebung nirgends die volle Wirklichkeit selber will, in dieser Entkräftung des Kolorits berührt sich Boucher doch mit den Pastellmalern der Zeit, ebenso wie mit der „ganzen Gruppe des Lairesse und seiner Nachfolger, die in ihren antikisierenden Bestrebungen vor und während der Herrschaft des Rokoko bereits die stilistischen Eigentümlichkeiten des Zopfes erkennen lassen, sofern sie überhaupt — wie Zahn hinzusetzt — architektonisch-dekorativen Aufgaben nahe treten“.

Wie der Stil des Rokoko ist auch die letzte Phase, die in Frankreich den Namen Louis XVI. erhalten hat, langer Hand vorbereitet, ja unmittelbar und vielleicht lange unvermerkt aus dem Rokoko herausgewachsen, wie dieses aus dem Barock, und das zweite Element ist hier wie dort noch immer das Hauptprinzip der grossen Bewegung, die wir „Renaissance“ nennen. Nur gewinnt, je weiter wir uns von ihrem Ursprung aus dem Mittelalter, also vom Quattrocento entfernen, die Nachahmung der Antike bei jedem neuen Anlauf mehr die Oberhand. Und je mehr schon im Rokoko der ernste Wille sich in selbstgefälliger Liebenswürdigkeit verzettelt, und die Kunst im heitern Spiel nur der Laune des Augenblicks genügen soll, desto mehr wird diese Nachahmung des klassischen Vorbildes daneben eine resignierte, desto mehr ermattet der Gestaltungsdrang der eignen Erfindungsgabe selbst, erlahmt die schöpferische Kraft nun am Ausgang, um in der antiquarischen Renaissance zu enden.

Die wichtigste stilistische Einwirkung sehen wir, in voller Übereinstimmung mit Albert v. Zahn, in der antikisierenden Liebhaberei, die in gleicher Stärke durch die antiquarischen Neigungen der Gelehrten und Künstler wie durch die Entdeckung von Herkulaneum und Pompeji Anregung empfieng, längst bevor die Mahnung Winckelmanns der entarteten Kunst die Nachahmung der Griechen als einziges Heilmittel verkündete.

Es ist die grade Linie des Rahmens, die allem geschmackvollen Rokoko noch als Halt zu Grunde

lag oder als stillschweigende Voraussetzung den geschmeidigsten Evolutionen des Rankenwerks und der Muschelgewächse hier und da das Rückgrat stärkte. Es ist die grade Linie, die kürzeste Bezeichnung aller Dimensionen, die in allgemeiner Asymmetrie der Formen und der Verzierungen sozusagen abhanden gekommen war, wenn auch nach Art japanesischer Flächenmuster, die man zum Vorbild nahm, der Widerspruch zur symmetrischen Gränze oder zur stereometrischen Regelmäfsigkeit des geschmückten Gegenstandes selbst den geheimen Reiz dieser spielenden, eigensinnig aller Erwartung spottenden Freiheit bildet, oder wenn auch die einseitigsten Abweichungen einer Konsole, einer Kartouche, eines Bündels von Einzelheiten stets ein Gegenstück mit den nämlichen Abweichungen nach der andern Seite fordert, d. h. überall ein Links und Rechts, ein Oben und Unten oder Vorn und Hinten im Spiel ist, also das menschliche Subjekt mit seinem Höhenlot als unveräusserlicher Mafsstab fungiert. Es ist die grade Linie, die sich wieder betont, nachdem das unsicher gewordene Gefühl ihre Notwendigkeit empfunden hat, die wieder zur Herrschaft kommt, und eine neue Phase, ein letztes Spiel der erschöpften Renaissance hervorbringt, das Spiel der Gradheit, Einfachheit, Naivetät. Man sucht sie in der kleinen wiederaufgedeckten Provinzialstadt aus römischer Kaiserzeit, wie auf der unbekannten Insel des Robinson Crusoe. Beide Vorbilder sind Postulate der Phantasie, und auch der „Stile Louis Seize“ bleibt ein Flächenstil, dessen graziöser Aufschwung im Sinne eines wirk-

lich verfeinerten Genusses der zierlichsten Formen, die vom Griechentum zum Vorschein gekommen waren, um 1775 beginnt.

Die eigentlich fruchtbaren Keime der Erneuerung dürfen aber nicht in dem antikischen Spiel dieser letzten und vergänglichsten Blüte des französischen Geschmackes gesucht werden; denn das gepriesene Heilmittel Winckelmanns war doch nur ein Testimonium paupertatis, oder die Nachahmung der Einfachheit à la grecque doch nur ein Notbehelf, weil man die Hauptsache, die Einfalt der Natur, eben nicht zu erjagen vermochte. Was blickt uns an aus der Maske des Schäferspiels, das selbst Marie Antoinette in Trianon eingeführt, was blickt durch das vergoldete Gitter des Parks in die Wälder von Fontainebleau und St. Germain hinaus, als die Sehnsucht nach der Natur? Was besagen die Angriffe Jean Jacques Rousseaus auf die Civilisation überhaupt und die Schilderungen des Seelenlebens in Beziehung zur umgebenden Landschaft anders, als das Verlangen nach dem gesunden natürlichen Zustand zurück? Was ist die Verkündigung des Naturrechts anders, als die peremptorische Forderung, dass die allgemeine Sehnsucht der Menschen sich erfülle? Da rühren wir an das treibende Moment der ganzen Entwicklung, da liegt das Gemeinsame, das aus der langen Periode der Renaissance und ihren mannichfaltigen Metamorphosen im Laufe von mehr als vier Jahrhunderten hinüberführt in die Neuzeit. Die Revolution ist nur der äusserliche Abschluss; sie macht mit allem Bestehenden tabula rasa, soweit dies irgend

möglich ist, damit man ganz von vorn anfange. Aber auch die Generation der Revolutionsmänner war ja weder vom Himmel gefallen, noch aus Drachensaat emporgeschossen oder aus Steinen erweckt, sondern auf natürlichem Wege zur Welt gekommen; also jeder von ihnen war das Kind seiner Eltern, der Abkömmling seiner Vorfahren, der Sprössling seines Landes und seiner Zeit, konnte also einen neuen Adam nur anziehen, d. h. eben nicht ganz „ab integro" anfangen, sondern auf die Tafel, die ererbte, wenn auch gründlich abgewaschene, mit dem Griffel in der Hand, dem ebenso ererbten, wenn auch neu zugespitzten, vielleicht allzu scharfen, die Buchstaben schreiben, die er gelernt, oder die Figuren zeichnen, die er zu sehen und zu fassen gewohnt war. Daher eine abermalige Rückkehr zur Antike: zur römischen Republik mit ihren Konsuln, zur griechischen Kunst mit ihren Statuen. Der Mensch geht in die Schule der uralten Lehrmeisterin Grammatica; denn als das reinste, allgemeingültigste Bildungsmittel gilt — nach ererbtem Urteil der Väter oder allerneuestem Vorurteil der Neulinge — die Antike.

Das Studium des klassischen Altertums seit Anbeginn der Revolutionszeit ist aber ein ganz anderes Wesen, als die spielende genufssüchtige Nachahmung des antiken Geschmacks am letzten Ende der Renaissance im Stile Louis Seize zu Paris oder im Zopf zu Berlin. Einmal die antiquarische Liebhaberei als Begleiterin, das andre Mal die archäologische Wissenschaft. Die Jagdgeschichte Münchhausens von seiner Rettung aus dem Brunnen scheint hier zur Wahrheit

geworden: man musste sich an dem eigenen Zopf herausziehen und konnte nicht anders als am letzten, dünnsten, armseligsten Ende wieder anfangen. Der sogenannte Klassicismus, der dem achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert gemeinsam sein soll, ist genau besehen ein Doppelgänger oder hat mindestens einen Januskopf mit zwei Gesichtern, einem alten abgelebten, greisenhaften, wieder kindisch gewordenen und einem jungen, kindlichen, eben dem des gesunden, jedenfalls sehr hungrigen, nach langem Wiedergeburtsprocess glücklich in die Welt gesetzten Menschenkindes, das dann so bald wieder in die Schule gieng und sich als Zeitalter der Bildung entpuppt hat.

Doch gehen wir nicht unter die Propheten, sondern suchen das wirklich Vergangene zunächst richtig zu verstehen. Vorerst bleibt das Verhältnis zur Natur ein durchaus sentimentales, bis man ehrlich und stetig sie wieder zu erobern gelernt hat. Wir beobachten in der letzten Zeit, wo Rokoko dem Zopfe weicht, bei den bildenden Künsten, die wir allein ins Auge fassen, ein unverkennbares Streben zur Rückkehr in das natürliche Verhältnis der Schwestern, das durch die Vorherrschaft und Führung der Malerei völlig verschoben war. Auch dies allmähliche Zurechtfinden erfolgt genau in umgekehrter Folge, wie die Abirrung geschehen war, d. h. in der geduldigen Zurücklegung des nämlichen Weges von seinem Ende bis zu seinem Anfang hinauf. Die Malerei, die alle übrigen Künste mit sich fortgerissen, muss als Statuen- und Reliefmalerei das Joch der Skulptur auf sich nehmen. Die malerisch gewordene

Plastik lernt erst wieder tektonische Abhängigkeit durchkosten, ehe sie ihre statuarische Selbständigkeit wiedergewinnt, und müht sich mit dem Problem der Form überhaupt, bis sie wieder von Innen heraus gestalten mag. Die malerisch gewordene Baukunst findet sich zu plastischer Körperlichkeit ihrer Einzelbestandteile und dann zur Gradlinigkeit ihrer Flächen, zur senkrechten Starrheit und kahlen Geschlossenheit ihrer Wände zurück, bevor sie selbst als Raumschöpferin aufs Neue gedeihen kann. Und die eigentliche Triebkraft, die diesen Zeiten der Busse die Hoffnung auf das Heil lebendig hält, ist überall die Rückkehr zur Natur.

Ist aber das nicht grade das Evangelium der Malerei? so fragen wir am Ende unseres Weges, der uns so manches Mal das Streben dieser Kunst gezeigt, den innigsten Zusammenhang der Welt im Augenschein zu fassen. Gewiss, im Augenschein, aber auch nur dieser ist ihres Amtes allein, nur soweit die Gemeinschaft der körperlichen und der räumlichen Faktoren unserer Welt in sinnlich sichtbarem Bilde dem Auge des Menschen erscheinen kann. So weit ist die Malerei die Trägerin dieses Ideals, ist es ihres Amtes, den ganzen Reichtum der Beziehungen zwischen Mensch und Natur künstlerisch zu bewältigen, und dieses Weges gehen alle Schwesterkünste, die malerisch werden in ihrem Tun. Da ist Einkehr in die Natur, wenigstens durch das Auge, doch gegeben!

Warum vermochte denn die Malerei, die so völlig zur Zeit des Rokoko die Führung aller Kunst

übernommen hatte, warum vermochte sie nicht die Verheissung zu erfüllen, die ihr gegeben ist? — Das ist wol die letzte Frage, die noch eine Antwort heischt, wenn über das Wesen des Rokoko und die Malerei des achtzehnten Jahrhunderts Rechenschaft gegeben werden soll im Sinne eines Stiles. Diese höchste sinnlich-geistige Anwartschaft der Malerei, uns den Zusammenhang mit der Natur, der weiten Welt da draussen zu vermitteln, durchs Auge zum tiefsten Seelengrund, diese Aufgabe verlangt die Mitwirkung des ganzen Menschen in voller Hingebung, des geniessenden nicht nur, sondern auch des schöpferischen Subjekts. Sie setzt eine Weltauffassung oder doch ein Weltgefühl voraus, das in Land und Leuten Rembrandts wol gedeihen mochte, bei den Erben Ludwigs XIV. aber, in der aristokratischen Gesellschaft Ludwigs XV. und seines Nachfolgers jedoch nicht vorhanden war und auch bei Künstlern höchster Art nicht aufkommen konnte. Im arkadischen Schäferkleid wie im Gemälde eines Watteau, Boucher, Fragonard wird mit dem natürlichen Wesen nur gespielt, mit Natur und Welt nur kokettiert, gescherzt, geschäkert und getändelt, wie mit dem Herzen und dem Schicksal der Schönen. Ein starker Rest von Selbstgefühl und eitler Selbstbespiegelung ist in allem Tun und Treiben, im Schaffen wie im Geniessen der Rokokozeit, und deshalb bleibt die Schwelle zum eigentlichen Geheimnis der Malerei, wie zum heiligsten Mysterium der Natur, verschlossen.

Es giebt keinen Sohn dieser Kultur, der diesen Bezirk der konventionellen Voraussetzung, den Bann-

kreis des Spieles überschritten hätte und wirklich zu überbrücken wagt. Auch Rousseau ist viel zu sehr Egoist, im stillen Kämmerlein seiner Bekenntnisse wie als Stimmführer der grossen Gemeinde draussen, um wirklich die Kluft zu überbrücken; auch er liebäugelt nur mit der Einfachheit des Naturzustandes und dämmert im Traume einer Seligkeit, die den grossen Spiegel der Reflexe nur erweitert und die gebrochenen Stralen nur unbestimmter zerstreuend verschwimmen lässt. Die Sehnsucht nach Natürlichkeit predigt auch Diderot, der weichherzige Enthusiast, aber seine Begeisterung am Schreibtisch ist Genussbedürfnis, wie dem Moralisten die Predigt auf der Kanzel. Er sieht die Erfüllung seines Ideales in den Gemälden von Greuze, ohne zu merken, dass auch sie nur ein ganz sentimentales Verhältnis zu der Einfachheit und Rechtschaffenheit des dritten Standes aufweisen, genauer betrachtet aber in Komposition und Ausdruck, wie in Zeichnung und Farbe durchaus dem konventionellen System der Rokokomalerei angehören, ja durch den Schein der Unschuld erstrecht verführen, oder zum Genuss ihrer ethischen Eigenschaften eben den Gegensatz der zerrütteten Zustände, die ganze Zerknirschung über die Korruption, wenn auch nur als vorübergehende Anwandlung voraussetzen, während sie dem unbefangenen, ästhetisch nicht so für das Rührstück empfänglichen Betrachter als eitel Künstelei erscheinen. Der Einzige, der wirklich den Mut der Entsagung hatte, das Schlichte um seiner selbst willen und das Einfache allein zu wollen, war unter diesen Malern Jean

Baptiste Chardin, der dem anspruchslosen Genre der holländischen Kunst sich ganz ergeben, dafür aber von dieser zeitgenössischen Gesellschaft auch nur als petit dessert gewürdigt ward. Seine Kraft war nicht gross, seine Bedeutung nicht umfassend genug, um überzeugend das Ideal der Malerei zu erfüllen, wie es einem Rembrandt aufgegangen war; er bleibt nur ein merkwürdiges Zeugnis für den Austausch der Bewegung zwischen Holland und Frankreich seit der Invasion von 1672, wo auf niederländischem Boden die klassische Reaktion beginnt.

Die Malerei des Rokoko in Frankreich musste, ganz abgesehen von kulturgeschichtlicher Umgebung und politischen Ereignissen, wo eben Alles kopfüber geht, musste in sich zu Grunde gehen, auf ihrem eigensten Grunde, in ihrer unangefochtenen Herrschaft als Kunst, weil zu dem letzten psychologischen Erguss in die Weite der Welt die notwendige Voraussetzung im schaffenden Künstler, wie im geniessenden Betrachter fehlte, die Entäusserung des eitlen Selbstgefühls vor der Allmutter Natur, die Hingebung an das allseitig bedingende Weltgefühl, um deren Preis allein der ewige Urgrund alles Lebens und Daseins erlaubt, mit Menschenhand an seine Geheimnisse zu streifen.

So gieng das eigentliche Erbteil der nordischen Grossmacht Malerei, nach den Tagen eines Rembrandt und Ruysdael an England über, und zwar zur selben Zeit, als dem urwüchsigen holländischen Wesen, den kostbarsten Eigenschaften seines Charakters, seiner Sitten und seiner Weltauffassung ein

neuer Boden in dem Inselreich eröffnet ward, das die Stuarts durch ihre Schuld verloren. Mit Wilhelm von Oranien setzte ein gut Teil des Besten nach England über. Englischer Gartenbau und englische Parkanlagen, englisches Sittenbild und englische Porträtkunst bereiten in langsamem Fortschritt die Übernahme der höchsten Aufgaben in die englische Malerei vor, deren Vollzug in Reynolds und Gainsborough anerkannt werden mag, auch wenn man sich sagt, dass in der ganzen englischen Kunst am Ende des achtzehnten Jahrhunderts das Verhältnis zu Natur und Welt ebenso ein sentimentales bleibt, wie in der englischen Litteratur, im Rührstück und Roman.

Auch jenseit des Kanals ist der Anfang der eigentlichen Neuzeit wol später zu suchen, und der geistige Verkehr der europäischen Völkerfamilie nach Aufhebung der gewaltsamen Kontinentalsperre dabei gewiss nicht ohne Einfluss geblieben. Das neunzehnte Jahrhundert beruht auf diesem Austausch allzu wesentlich, als dass wir ihn entbehren dürften und für das Verständnis unsrer eigensten Anliegen unterschätzen sollten. Aber die geistige Arbeit des achtzehnten hat die notwendige Vorbereitung erbracht. Und der Übergang der Vorherrschaft unter den Künsten von der Malerei an die Dichtung, oder von der Anschauung überhaupt an die Vorstellung, erscheint uns der eindringlichsten Aufmerksamkeit wert; denn in ihm vollzieht sich die Scheidung der Neuzeit von dem Zeitalter der Renaissance.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

INHALT

Seite

Einführung 1— 4

I. **Aesthetische und geschichtliche Vorbereitung** 5—49

1. Malerische Gesichtspunkte in der Baukunst 5—27
Architektonischer Standpunkt — Plastischer Standpunkt — Malerischer Standpunkt — Unmalerisches in der Architektur — Übergang ins Malerische — Plastische und malerische Wirkung — Keime des Malerischen im Innenraum — Reliefanschauung und Bildanschauung.

2. Renaissance 27—42
Mittelalter und Quattrocento — Oberitalien und Germanisches — Brunelleschi — L. Lauranna — Giuliano da Sangallo — Bramante — Antonio da Sangallo — Der Begriff „Renaissance" — Malerisches in der Hochrenaissance.

3. Ein malerischer Stil? 42—49
Kritische Vorbereitung — Barock — Rokoko — Die Grossmacht der Malerei im Norden.

II. **Michelangelo als Begründer des Barockstils (1524—1564)** 50—123

1. Der Bildner 53— 62
Donatello und Michelangelo — Michelangelo der Quattrocentist; der Meister der Hochrenaissance — Die Grabmäler der Medici — Gestaltenbildung — Komposition — Der Moses am Juliusgrabmal.

2. Der Maler 62—70
Das Jüngste Gericht in der Sixtinischen Kapelle — Komposition — Gestalten — Cappella Paolina.

Seite

3. Der Baumeister 71—100
Der Kapitolsplatz — Biblioteca Laurenziana — Konservatorenpalast — Pal. Farnese — Das Ideal des Innenraumes — Der Petersdom — S. M. degli Angeli — Der Centralbau.

4. Bildner und Baumeister 100—115
Plastische Gestaltung — Hochdrang — Proportionalität — Dissonanz und Harmonie

5. Sein Barockstil 116—123

III. Die zweite Phase des römischen Barockstils (1564—1605) 124—193

1. Kirchenbau 125—152
Vignola — Gesù — Giacomo della Porta — S. Caterina de' Funari, S. M. de' Monti — Gesù — Peterskuppel — Carlo Maderna, S. Susanna — S. Andrea della Valle — Langhaus von S. Peter.

2. Palastbau und Villenbau 152—175
Barockstil im Profanbau — Der oblonge Saal — Der Binnenhof — Die Fassade — Baumaterial — Römische, toskanische und oberitalienische Gruppe — Villa Suburbana — Villa Medici — Landvillen — Villa d'Este in Tivoli — Villa Aldobrandini in Frascati — Villa Mondragone — Gartenstil — Wasser.

3. Der Barockstil in der darstellenden Kunst 175—193
Die Carracci in Rom — Galeria Farnese — Rubens in Rom — Sein Barockstil in der Malerei — Dekorative Kunst.

IV. Die Glanzperiode des römischen Barock und ihr innerer Umschwung 194—295

1. Die Oberitaliener und die Renaissancetradition 195—211
Dom. Fontana — Villa Medici und Villa Borghese — Übergang ins Malerische — Carlo Maderna: Pal. Chigi (Odescalchi) — Pal. Barberini — Fassade von S. Peter.

Seite

2. Giovanni Lorenzo Bernini (1598—1680) . 212—234
Der Bildner und Correggio — Die Grabmäler in S. Peter — Der Baumeister: S. Bibiana, Pal. Barberini, S. Anastasia — Die Fassade von S. Peter — Pal. Chigi (Odescalchi).

3. Maler und Architekten 235—255
Domenichino: S. Ignazio — Pietro da Cortona: S. Luca e Martina, S. M. della Pace, S. M. in Via lata — Carlo Rainaldi: S. Agnese, S. M. in Porticu — Bernini: Kolonnaden von S. Peter — Römische Plätze — Louvreprojekt — Kirche von Ariccia — S. Andrea in Quirinale.

4. Francesco Borromini und die Dekoration 255—285
Lateransbasilika — S. Ivo della Sapienza — S. Carlo alle quattro fontane — Oratorio S. Filippo Neri — Pal. Falconieri — Dekoration der Innenräume — Berninis Scala regia, Cattedra di S. Pietro, Brunnen.

5. Sieg des Malerischen und der Städtebau 285—295
Landschaft: Nicolas Poussin — Gaspard Dughet — Claude Lorrain — Die letzte Phase des Barockstils in Rom (erste Hälfte des 18. Jahrhunderts) — Deckenmalerei: Gaulli, Pozzo — Hafen der Ripetta, Spanische Treppe, Fontana Trevi — S. M. degli Angeli — Fassaden von S. Giovanni in Laterano, S. M. Maggiore, S. Croce in Gerusalemme — Pal. Odescalchi, Pal. della Consulta, Pal. Corsini — Gall. Colonna.

V. Die letzte Weiterentwicklung in Frankreich 296—392

1. Das Eindringen des Barock 296—315
Charles Lebrun — Pierre Puget — Louis Levau — Berninis Louvre — Claude Perraults Fassade — Jules Hardouin Mansart: Versailles — Trianon und Marly.

2. Rokoko 316—374
Entstehung: Watteau, Op den Oordt, Meissonier — Ein Stil? — Der Stil — das Raumgebilde — das Stoffgebilde — Gliederung des Ganzen — der Aussen-

Seite

bau — Zusammenwirken aller Künste im Dienst des Malerischen.

3. Historischer Verlauf 375—392

Architektur: R. de Cotte, Girardini, Lassurance, Leroux — Malerei: Boucher — Plastik: Bouchardon, Adam, Pigalle — Louis Seize — Antiquarische Renaissance und archäologische Reformation — Ausgang der französischen Malerei, Übergang nach England.

Schluss: Beginn der Neuzeit 393

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

S. GY!
Buchbinderei
Hohenzollernstr. 45

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schmarsow, August

Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste

Bd.: 2

1897

Art. 1414 w-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11800530-4